

Colette Nativel (dir.)

Henri IV. Art et politique

Tours/Rennes, Presses universitaires

François-Rabelais/PUR, 2016, 450 p.

Issu du colloque international « Autour d'Henri IV. Figures du pouvoir, échanges artistiques » organisé en 2010 à l'occasion du quatrième centenaire de la mort du premier Bourbon, ce volume richement illustré réunit vingt et une contributions sur les vingt-sept au programme de l'événement. Aucune grande synthèse sur les arts au temps d'Henri IV n'avait alors complété les actes du colloque de 1990, qui avait été presque exclusivement nourri de réflexions d'historiens de l'art et de l'architecture¹. En 2010, l'objectif se voulait interdisciplinaire et l'ambition plus large : il s'agissait de replacer les pratiques artistiques dans leur contexte historique, politique et culturel, et de poser « les enjeux épistémologiques entre pouvoir [...] et art ». Des historiens, des historiens de l'art et de l'architecture, des conservateurs, des littéraires ont ainsi présenté un ensemble de réflexions souvent inédites qui, pour la plupart, vont au-delà de la description du monde artistique dans lequel gravita Henri IV, mais tentent bien, comme l'indique le titre, de cerner les rapports entre une monarchie en voie de

reconstruction, voire de restauration, et les expressions culturelles les plus fastueuses de la fin du XVI^e au début du XVII^e siècle.

Si la peinture et la sculpture sont logiquement privilégiées, il n'en demeure pas moins que quelques pistes nouvelles, voire novatrices, ont été suivies dans l'étude du « pouvoir des arts » à l'époque henricienne : ainsi en est-il des articles relatifs au rôle politique des collections royales, aux caractéristiques du ballet de cour conçu par Catherine de Bourbon, la sœur du roi, à l'histoire sociale des peintres du roi ou encore au mécénat architectural d'Henri IV à la lumière des circonstances politiques.

Les six thématiques choisies (« Figures du roi », « La sculpture, le monument et l'espace », « L'éphémère et son pouvoir », « Passion privée, célébration publique », « Paris et Fontainebleau carrefours des artistes », « Du roi bâtisseur à la construction du roi ») permettent d'approfondir la compréhension du renouveau artistique propre à cette période souvent délaissée qu'est la fin de la Renaissance française. Cette approche éditoriale laisse cependant dans l'ombre deux grandes problématiques pourtant abordées par la plupart des auteurs, en particulier, et cela ne surprend guère, les historiens : la nécessaire mise en avant de la légitimité dynastique et l'indispensable élaboration et diffusion d'une image royale (politique, religieuse, diplomatique...) conforme aux « temps nouveaux » pour Henri IV, « roi du miracle » (Nicolas Le Roux, p. 13), les deux démarches s'interpénétrant souvent. Se dégage en effet de la plupart des contributions l'idée que l'immense majorité des réalisations artistiques ou culturelles du premier Bourbon ressortent à la nécessité d'établir une continuité dynastique avec les règnes précédents, principal vecteur de légitimation. Colette Nativel étudie le programme de la galerie de peintures consacrée à Henri IV, commandée par Marie de Médicis à Pierre Paul Rubens, qui développait, entre autres sujets, « la légitimité du roi et de la continuité dynastique » (p. 33) à travers l'image d'un héros clément et soucieux de rétablir la paix.

Les stimulants articles de Delphine Trébosc et Laure Fagnart démontrent que les

collections de la Couronne eurent leur part dans l'entreprise de légitimation postérieure au sacre, en contribuant « à la restauration de la magnificence royale » (p. 42). À Fontainebleau, Henri IV choisit de poursuivre, sauvegarder, reconstituer et compléter les collections des Valois qu'il considérait comme un modèle : « il affirmait son inscription dans la continuité monarchique ainsi que la légitimité de sa souveraineté en reproduisant un collectionnisme cher aux Valois » (p. 42). Il décide également de doter le Louvre d'une galerie d'antiques qui, loin de rivaliser avec celles des grands collectionneurs européens (Rodolphe II, les Médicis, les Gonzague ou les papes), n'en témoignait pas moins du souci de conserver et de protéger le patrimoine hérité de François I^{er} et ses successeurs, et surtout de la conscience de la puissance évocatrice de la collection. L. Fagnart approfondit cette idée pour le cabinet des peintures de Fontainebleau créé par Henri IV afin d'assurer de meilleures conditions de conservation aux œuvres jusque-là exposées dans le cabinet des bains. Ce dernier acte non seulement la continuité du collectionnisme monarchique, mais également la volonté du premier Bourbon d'« exhiber sa culture et son pouvoir » (p. 62) sur le modèle des souverains qui l'ont précédé.

L'idée que le rapport d'Henri IV (ou de la royauté) aux arts relève d'une forme d'utilitarisme légitimant est également développée par Jean-François Dubost : la statue équestre du roi commandée par Marie de Médicis à Giambologna visait, entre autres intentions de départ, à souligner « la continuité entre les deux Henri inscrivant les Bourbons dans la filiation des Valois » (p. 134) : Marie entendait réussir là où Catherine de Médicis avait échoué, après les refus de Michel-Ange de réaliser un monument pour Henri II. De même, Monique Chatenet démontre qu'Henri IV sut jouer de l'héritage des Valois en matière de cérémonial et non seulement revenir, quand les circonstances l'imposaient, « au principe de familiarité des rapports entre le roi et sa noblesse, principe traditionnel de la monarchie française qui avait été abandonné par Henri III » (p. 187), mais aussi remettre ponctuellement

en vigueur l'étiquette établie en 1585 dans l'appartement du roi pour impressionner les ambassadeurs espagnols. L'étude du « réemploi » en matière de sculpture et d'architecture (« l'œuvre de pierre », p. 343) que mène Emmanuel Lurin montre brillamment que la question de l'héritage des Valois, rois bâtisseurs s'il en fut, constitua un enjeu majeur du règne d'Henri IV, et ce dès les premières années : « l'héritage politique et culturel des Valois demeurait [...] incontournable, sa recomposition indispensable pour refonder autour des Bourbons la tradition monarchique » (p. 344). En commandant des cycles peints relatant l'histoire de Francus, Henri IV inscrit son mécénat dans les pas de celui de Charles IX, commanditaire de la *Franciade* de Pierre de Ronsard. Les jardins de Saint-Germain-en-Laye devaient rappeler et surpasser ceux des Médicis, à Florence mais aussi à Paris (les Tuileries de la reine Catherine).

Près de la moitié des contributions sont logiquement consacrées à la vaste question de l'image du roi, tous supports confondus. Mais alors même que l'expression « propagande » est abondamment utilisée par les auteurs, seul Martial Martin justifie son emploi, toujours délicat lorsqu'il s'agit des périodes anciennes². La « fabrication » de l'image royale est cependant étudiée en amont (C. Nativel) ainsi que les effets produits par sa diffusion. Dans son article sur la statue équestre de la place Dauphine, J.-F. Dubost présente des « intentionnalités différentes », de la conception à l'achèvement du projet ; il déroule ensuite avec talent le fil du « foisonnement sémantique » (p. 130) *via* l'étude des inscriptions successives, jusqu'à la relecture du monument imposée par Richelieu, qui échoue à faire de celui-ci « le paradigme représentatif du pouvoir absolu » (p. 150).

D'autres analyses s'intéressent à la diffusion de l'image d'Henri IV, de son vivant ou après sa mort. M. Martin propose une étude de l'élaboration de l'image encomiastique du premier Bourbon en regard des représentations satiriques (gravées pour l'essentiel) de la Ligue, qui contribuèrent sans doute à faire émerger « une figure du roi Henri IV comme

élu de Dieu, garant de l'unité du royaume et bon père du peuple » (p. 91). Margaret McGowan s'attache à déceler les stratégies politiques dans la fabrication de l'image du roi à l'occasion de trois entrées (Lyon en 1595, Avignon en 1600 et Paris en 1610), tandis que Paul Mironneau analyse le regard florentin sur la vie et la mort d'Henri IV proposé dans le cycle funéraire de San Lorenzo (15 sept. 1610) : si la plupart des peintures qui ornaient la basilique ont été dispersées, le livret relatant les cérémonies funèbres (*esequie*) florentines du roi de France fut largement diffusé et devint très vite un modèle suivi partout en Europe (« la légende est à l'œuvre », p. 200), où Henri IV se voit caractérisé par l'héroïsme militaire, la religion catholique, les efforts pour la conclusion de la paix avec l'Espagne : « une source à part entière est née, même si, bientôt, elle vient s'échouer dans l'abondante production relative à l'éloge du roi assassiné » (p. 213).

La question de la manipulation des images dans le contexte religieux du tournant du siècle est abordée autant par Ralph DeKoninck que par Frédéric Cousinié, qui s'attardent sur l'ouvrage polémique du jésuite Louis Richeome, *L'idolâtrie huguenote figurée au patron de la vieille payenne* (1608). Marie-Madeleine Fragonard étudie les hésitations du jeune historiographe André du Chesne, à l'heure de l'assassinat du roi, et brosse un tableau édifiant de la panique qui saisit les hagiographes en 1610.

D'autres articles, s'ils s'attachent moins aux problématiques politiques soulevées par le titre du volume, permettent néanmoins de compléter le panorama artistique, voire socio-artistique, de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle français. Le regard peut ainsi se déplacer de la cour de Lorraine où Vincent Dorotheé expose le rôle de mécène de Catherine de Bourbon, notamment en matière de ballet de cour, vers le monde des sculpteurs et des peintres du roi (Geneviève Bresc-Bautier, Cécile Scailliérez, Jean-Claude Boyer), dont le statut évolue parallèlement à la mise en place des premiers éléments d'une « politique culturelle » henricienne (brevets, logement au Louvre, apparition de

la conservation, etc.). Isabelle de Conihout décèle dans la substantielle commande par Marie de Médicis de « livres-bijoux de dévotion » l'existence d'un programme systématique d'enrichissement de sa bibliothèque personnelle au palais du Luxembourg.

On aurait souhaité que ce riche ouvrage, dont l'ambition va finalement bien au-delà de la simple actualisation des actes du colloque de 1990, soit doté d'un appareil critique (introduction, conclusion bibliographique générale) rendant justice au travail de réflexion sur les liens entre art et pouvoir mené par la grande majorité des auteurs.

DELPHINE CARRANGEOT
AHSS, 72-3, 10.1017/S0395264918000288

1 - *Les arts au temps d'Henri IV*, Pau, Association Henri IV, 1992.

2 - Au moment où se pose la question de la pertinence de cette expression pour Versailles, notamment dans Gérard SABATIER, *Versailles ou la disgrâce d'Apollon*, Rennes, PUR, 2017.