

→ Fond de carte, page 117

RAPPEL DU PROGRAMME**IV. Humanisme et Renaissance**

- Une nouvelle vision de l'homme et du monde,
- La Renaissance artistique.

Dans l'Europe du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècles se produit une modification profonde de la vision de l'homme sur sa condition et sur le monde, ainsi que la naissance d'un esprit scientifique. Dans le même temps se transforment les rapports de l'homme avec la religion (les **Réformes**). Ces bouleversements sont facilités par les mutations importantes des moyens de communication et de diffusion des idées et des savoirs : invention de l'imprimerie, multiplication des universités, collèges et académies. Il s'agit de privilégier l'exploitation de quelques documents variés (extraits de grands auteurs de l'**humanisme**, œuvres d'art de la Renaissance) pour mettre en relation les différents domaines du sujet et faire apparaître ruptures et continuités. L'utilisation de cartes permet de prendre conscience de l'élargissement du monde (les **Grandes Découvertes**) et de localiser les exemples choisis.

Entrées possibles : des personnalités (des écrivains, des artistes, des **mécènes**), des foyers de création (Florence, Rome, Flandres...), ou des œuvres emblématiques (peintures, sculptures...).

■ Présentation de la question

La notion même de Renaissance, si elle trouve son origine dans la pensée de certains auteurs du ^{xvi}^e siècle, a essentiellement été forgée postérieurement, afin de donner corps à la supposée rupture avec le Moyen Âge qui intervient dans les années 1450, voire quelques décennies plus tôt pour certaines parties de l'Italie. Cette approche fondée sur une cassure nette entre le Moyen Âge et la Renaissance est fortement artificielle. Toute une partie de l'historiographie récente s'est attachée à démontrer comment la plupart des bouleversements du ^{xvi}^e siècle plongent leurs racines dans l'Europe au sortir de la Grande Peste. Mais il est de grands événements symboliques, de grands personnages, ou des accélérations brutales de l'histoire, comme la Réforme, qui contribuent à fortement individualiser cette période. Si le *Quattrocento* italien anticipe très certainement sur les évolutions artistiques postérieures, la période d'extraordinaire floraison artistique de la première moitié du ^{xvi}^e siècle apparaît comme unique. Un tournant s'opère à la fin du ^{xv}^e siècle. Les premières expériences italiennes se diffusent et se confrontent à d'autres foyers culturels pour former cette « civilisation de la Renaissance », concept élaboré par Jacob Burckhardt vers 1860.

L'historiographie de la question a été profondément renouvelée dans les deux dernières décennies. Les grands travaux des années 1950-1980 ont défriché une large part de la question, dans des domaines aussi variés que l'histoire culturelle (P. Burke), l'histoire de la lecture (R. Chartier), ou l'histoire de l'art (A. Chastel). Les recherches actuelles vont dans deux directions. Elles ont ouvert des champs d'études nouveaux, partiellement délaissés jusque-là : c'est le cas de l'histoire des techniques en plein renouvellement. Parallèlement, on assiste au prolongement d'une démarche déjà initiée dans les années 1970, soit la remise en cause des modèles d'interprétation historique antérieurs. C'est ainsi que l'idée du « beau ^{xvi}^e siècle » est de plus en plus critiquée, tout comme certaines interprétations d'une prestigieuse historiographie économique héritée de Braudel et de Chaunu.

Tous ces travaux nuancent et complexifient à l'extrême le problème fondamental de cette période renaissante, qui explique qu'elle soit un « fondement du monde contemporain ». La Renaissance est perçue, dès le ^{xix}^e siècle, comme le synonyme de la modernité fondée sur la découverte du monde et de l'homme, alors que la Réforme est interprétée comme une première manifestation de la libération des individus vis-à-vis de l'Église. Cette grille d'analyse un peu romantique a été largement critiquée depuis. Mais toute schématique qu'elle soit, cette interprétation montre comment la Renaissance constitue une rupture pour l'Europe. S'ils ne naissent pas brutalement au ^{xvi}^e siècle, de grands concepts et de nouvelles réalités s'y donnent désormais à voir à l'échelle européenne. L'État, l'individu, l'artiste sont autant d'exemples de ces grands piliers de la modernité que la Renaissance contribue à révéler. Ils connaîtront leur apogée aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, mais les fondements de ce monde moderne ne peuvent se déceler que pendant la période qui court du début du ^{xv}^e au début des guerres de religion.

■ Bibliographie**INSTRUMENTS DE TRAVAIL**

- M. Aston, dir., *Panorama de la Renaissance*, Thames & Hudson, Paris, 2003.
- C. F. Black, et alii, *Atlas de la Renaissance*, Brepols, Paris, 1993.
- *Dictionnaire de la Renaissance*, Encyclopaedia Universalis-Albin Michel, Paris, 1998.
- J. Hale, *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Thames et Hudson, Paris, 1997.
- « La Renaissance des années 1470 aux années 1560 », *Historiens & Géographes* n° 379, juillet-août 2002, p. 329-373.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- B. Bennassar et J. Jacquart, *Le XVI^e siècle*, Armand Colin, coll. « U », Paris, 2002.
- P. Briost, *La Renaissance 1470-1550*, Atlande, coll. « Clefs concours », Paris, 2003.
- P. Burke, *La Renaissance européenne*, Seuil, coll. « Faire l'Europe », Paris, 2000.
- G. Chaix, *La Renaissance des années 1470 aux années 1560*, CNES-SEDES, coll. « Capes-agrégation », Paris, 2002.
- J. Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Arthaud, coll. « Les Grandes Découvertes », Paris, 1973.

OUVRAGES SPÉCIALISÉS

• L'élargissement du monde

- P. Galuzzi, *Les Ingénieurs à la Renaissance : de Brunelleschi à Léonard de Vinci*, Giunti, Florence, 1995.
- F. Lestringant, *L'Atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Albin Michel, Paris, 1991.
- P. Rossi, *La Naissance de la science moderne en Europe*, Seuil, coll. « Faire l'Europe », Paris, 1999.

• L'humanisme

- P. Aquilon et H.-J. Martin, *Le Livre dans l'Europe de la Renaissance*, Promodis, Paris, 1988.
- H. Bots et F. Waquet, *La République des lettres*, Belin-De Boeck, Paris, 1997.
- E. Garin, *L'Éducation de l'homme moderne, 1400-1600. La pédagogie de la Renaissance*, Fayard, Paris, 1995.
- J.-C. Margolin, *L'Humanisme en Europe au temps de la Renaissance*, PUF, coll. « QSJ », Paris, 1981.

• La Réforme

- L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle : la religion de Rabelais*, Albin Michel, Paris, 2003.
- M. Venard, dir., *De la Réforme à la Réformation (1450-1530). Histoire du christianisme*, t. 7, Desclée de Brouwer, Paris, 1992.
- M. Venard, dir., *Le Temps des confessions (1530-1620). Histoire du christianisme*, t. 8, Desclée de Brouwer, Paris, 1994.

• La Renaissance artistique

- M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1985.
- M. Daumas, *Images et société dans l'Europe moderne*, Armand Colin, coll. « U », Paris, 2000.
- E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1993.
- M. Warnke, *L'Artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.

■ Plan de la partie

Au sein de cette quatrième partie, on a respecté la séparation stricte qu'établit le programme entre étude de l'humanisme d'une part (**chapitre 6**), et Renaissance artistique d'autre part (**chapitre 7**). Cette distinction nette a le mérite d'être lisible pour les élèves, au lieu d'un plan qui mêlerait les deux questions dans une approche fondée sur de grandes problématiques complexes. Plus satisfaisante d'un point de vue intellectuel, cette approche a paru moins efficace sur le plan pédagogique.

Au sein de chaque chapitre, on a prolongé cette logique simple en présentant de grandes unités thématiques.

Pour pallier ce relatif schématisme, certains documents ou dossiers se veulent volontairement « à cheval » sur les deux problématiques. Ainsi, pour aider les élèves à entrer directement dans la question, la partie s'ouvre sur un grand dossier thématique. Il aborde d'emblée la plupart des questions développées tout au long de cette partie. Florence constitue un cadre d'approche très global, puisque tous les éléments caractéristiques de la période y trouvent une illustration. Ce dossier permet aussi de nuancer la séparation un peu artificielle entre les deux notions, humanisme et Renaissance artistique, pour montrer qu'elles font partie d'un même mouvement historique.

Le programme insiste sur les grandes évolutions intellectuelles aux fondements du monde contemporain : le **chapitre 6** traite de cette nouvelle vision de l'homme et du monde, indissociables, pour se déployer en trois temps. Les deux premières leçons de ce chapitre traitent ainsi de deux transformations fondamentales de la période. Les Grandes Découvertes (leçon 1) constituent un bouleversement intellectuel considérable dans l'Europe au sortir du Moyen Âge, tandis que c'est dans le XVI^e siècle que prend racine la révolution scientifique (leçon 2). Parmi les découvertes techniques qui révolutionnent les moyens de la pensée européenne, l'imprimerie est la plus considérable : elle est l'objet du premier dossier documentaire, qui insiste sur la transformation des modes de lecture.

Dans ce contexte se déploie l'humanisme proprement dit. Les deux leçons qui y sont consacrées insistent sur la nouvelle représentation de l'homme que les humanistes ont façonnée (leçon 3), et sur la formation de ce mouvement à l'échelle européenne (leçon 4). Le deuxième dossier documentaire est une étude de cas, essentiellement textuelle, celle de la pensée rabelaisienne. Elle est très illustrative du siècle, mais suffisamment originale pour nuancer l'idée d'une absolue unité intellectuelle du mouvement humaniste. Le troisième dossier se veut quant à lui plus transversal : il pose la question de la relation entre humanisme et pouvoir, au travers du rapport qu'entretiennent les intellectuels et le prince.

La dernière leçon (leçon 5) traite de la Réforme religieuse, qui pourrait à elle seule faire l'objet d'un chapitre à part. Mais la Réforme participe largement des grandes évolutions intellectuelles décrites précédemment : il paraît logique de clore ce chapitre sur ce qui constitua le principal bouleversement du siècle. Le dernier dossier documentaire renvoie d'ailleurs directement aux guerres de religion qui achèvent le XVI^e siècle.

Le **chapitre 7** traite plus directement de l'évolution du regard artistique à la Renaissance. Il est révélateur des grandes évolutions décrites dans le chapitre précédent, et participe à leur formation, alors même que les cadres de la création artistique évoluent. La trame de ce chapitre se donne donc à voir en trois temps. La Renaissance voit émerger une nouvelle conception de l'art (leçon 1), qui va se diffuser pour constituer des modèles distincts selon les aires culturelles (leçon 2), toutes évolutions qui rendent possible un nouveau statut de l'artiste (leçon 3). Au sein de ce chapitre, les trois dossiers documentaires privilégient des études de cas. Le premier consacré à un des « génies » de la Renaissance, Michel-Ange, constitue l'un des passages obligés de tout travail sur la question. Les deux suivants, respectivement consacrés à la Renaissance dans les écoles du Nord et à la Renaissance française, doivent permettre aux élèves d'appréhender la diversité artistique de la période, pour montrer qu'elle ne se limite pas à l'Italie.

Commentaire des documents et réponses aux questions

Ouverture de partie

MANUEL, PAGES 112-113

Il est particulièrement délicat de rendre sensible et perceptible sur une carte ce que furent les grandes évolutions de la période renaissante. Ce document présente quelques-uns des grands vecteurs de la propagation des idées nouvelles – centres d'imprimerie, universités –, et un exemple de réalisation artistique de grande ampleur : les résidences princières. On peut le comparer utilement avec les cartes des pages 125, 131 et 135.

La carte permet d'identifier les quatre principaux foyers de la Renaissance en Europe, pour insister d'emblée sur le fait que ce mouvement n'est pas uniquement italien. Les centres de moindre importance sont également mentionnés, comme ceux de l'Europe centrale, qui sont aujourd'hui l'objet d'importants développements historiographiques. Surtout, cette carte doit immédiatement permettre une appréhension dynamique du phénomène, pour comprendre comment la Renaissance est un mouvement qui se structure rapidement à l'échelle européenne. Néanmoins, il est important de faire percevoir aux élèves que la Renaissance est aussi en partie ignorée de vastes espaces de l'Europe au sortir de Moyen Âge. Elle correspond donc à une logique de polarisation assez nette sur les nouveaux espaces du pouvoir que sont les capitales princières et bourgeoises. La carte est ainsi en partie révélatrice de la constitution de certains États au sens moderne.

Dossier

Florence, un grand foyer de l'humanisme et de la Renaissance

MANUEL, PAGES 114-117

◆ **Question 1.** Il s'agit d'amener les élèves à identifier la technique picturale de la perspective, qui trouve sa première codification systématique dans le *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca en 1480. Elle est ici obtenue par la technique du point de fuite central, au niveau de l'enfant Jésus tenu par Marie. En haut à gauche, Botticelli a représenté une esquisse de paysage, nouveauté de la peinture renaissante, où l'on remarque des restes de ruines qui rappellent un monument antique.

◆ **Question 2.** *L'Adoration des Mages* illustre le rapport complexe qu'entretient l'artiste avec son mécène. Botticelli manifeste sa reconnaissance à l'égard de l'ensemble de la lignée des Médicis, et se représente lui-même face au spectateur. Les Médicis sont répartis dans l'espace du tableau selon un ordre hiérarchique et chronologique par rapport à la Sainte Famille. Côme l'Ancien rend directement hommage à l'enfant Jésus, tandis que les autres membres de la famille sont de plus en plus éloignés du centre du tableau. Botticelli a aussi choisi de représenter Pic de la Mirandole, humaniste protégé des Médicis. Plus largement, le tableau est une véritable prouesse technique, dans le rendu de la variété des expressions humaines.

◆ **Question 3.** Dès lors, le sujet n'est plus l'Adoration des Mages telle que classiquement représentée, mais une mise en scène du pouvoir des Médicis et l'affirmation de leur piété, rattachée à l'un des plus prestigieux épisodes bibliques. Le sujet religieux est donc détourné de manière particulièrement audacieuse, et il n'est qu'un prétexte à la représentation de la société florentine, dominée par les Médicis, à la fin du xv^e siècle.

◆ **Question 4.** Ce court texte de Machiavel (1469-1527) est un éloge de Laurent de Médicis, dédicataire du *Prince* de 1513, au moment où Machiavel cherchait à retrouver un emploi à Florence dont il avait été chassé en 1512. Le texte illustre ce genre très prisé à la Renaissance de l'éloge au prince mécène, ici nourricier et respectueux de l'ordre social, qui répartit ses égards entre la noblesse et le peuple.

◆ **Question 5.** La ligne 4 est un des premiers exemples de cette référence à l'Antiquité que les élèves découvriront tout au long de cette partie. Le texte évoque ici une forme d'appropriation originale de l'Antiquité. Elle ne se manifestait en effet pas uniquement dans les représentations artistiques ou dans des débats spécialisés entre les humanistes. Elle prenait aussi un caractère très concret et s'incarnait dans l'espace urbain, notamment à l'occasion de fêtes – comme la vieille fête romaine agraire de la *Palilia* sur l'emplacement de l'ancien forum – où étaient, par exemple, érigées des copies de monuments antiques, comme des arcs de triomphe.

◆ **Question 6.** Dans le texte, les élèves peuvent identifier quelques-unes des disciplines les plus florissantes à la Renaissance. L'architecture et la poésie bien sûr, mais aussi la musique, moins connue : la Renaissance est pourtant le moment du premier développement de la musique profane. La création d'un *Studio* évoqué dans les dernières lignes introduit ce thème humaniste central qu'est l'éducation, condition *sine qua non* de l'accomplissement de l'homme.

◆ **Questions 7 et 8.** Cette fresque de Botticelli est l'une de ses œuvres les plus énigmatiques. L'auteur de *La Cité de Dieu* est représenté en train d'écrire, avec tous ses attributs religieux – comme sa mitre d'évêque d'Hippone, posée sur la table –, mais son attitude semble relever à la fois de la prière et de la méditation intellectuelle. Saint Augustin est ainsi représenté en humaniste, avec différents attributs comme l'écrivoire, la sphère géométrique en haut à droite, ou le livre en haut à gauche, devant lequel trône un cadran solaire (qui indiquerait l'heure de la mort de saint Jérôme).

◆ **Questions 9 et 10.** Le *duomo* de Florence écrase l'espace urbain par ses proportions. On ignore encore précisément comment un ouvrage aussi considérable fut réalisé sans engin de levage de très grandes dimensions. Il semble que le dôme ait été monté à partir d'un échafaudage intérieur. Les éléments les plus originaux de cette cathédrale sont évidemment la polychromie du décor extérieur, et surtout l'emploi de la forme architecturale du dôme renouant avec l'Antiquité, car inspiré du Panthéon romain.

◆ **Questions 11 et 13.** On distingue trois types de bâtiments : édifices religieux, monuments liés à la puissance de la famille des

Médicis, qui inscrit son pouvoir dans l'espace de la ville avec un palais sur chaque rive, et enfin le Ponte Vecchio, éclatante manifestation de la richesse de la ville puisqu'il rassemblait les échoppes des orfèvres et joailliers. Le plan de Florence témoigne de la formidable expansion urbaine que connaît Florence pendant la Renaissance : le bourg progresse sur les deux rives, tandis que les faubourgs commencent à déborder les murailles qui ceignent la ville. La richesse artistique de Florence témoigne donc avant tout de son immense prospérité économique.

◆ **Question 12.** Comme dans le document 1, l'artiste se représente lui-même, en train de réaliser son œuvre. Si cette pratique pouvait parfois correspondre au souhait du commanditaire, elle était surtout une manière pour les artistes, tout comme l'emploi récent de la signature, de s'approprier leur œuvre. Elle est aussi une manifestation de la prise de conscience de la nouvelle place que les artistes occupent dans la société.

◆ **Questions 14 et 15.** Cette statue de Cellini frappe par le réalisme de la représentation du corps, particulièrement évi-

dent dans l'étude de la musculature et du sexe. Le héros grec Persée, fils de Zeus et de Danaé, vainqueur des trois Gorgones, tient ici la tête de la Méduse dont le corps repose à ses pieds. L'œuvre de Cellini reprend un thème antique, tout en s'efforçant de revenir à la représentation idéale du corps des sculpteurs grecs.

◆ **Question 16.** Le palais Pitti fut bâti d'après un projet de Brunelleschi. Cette massive résidence est construite sur deux niveaux. Son architecture strictement symétrique distribue l'espace en deux ailes, organisées en forme d'U pour la partie arrière ici photographiée. La cour centrale est ornée d'une fontaine et est prolongée par des jardins d'agrément. C'est une architecture sans la moindre vocation défensive, qui organise fonctionnellement l'espace autour d'ensembles naturels domestiqués, au cœur de la ville. La technique du bossage, qui fait ressortir les parties saillantes de la maçonnerie, n'a ici qu'une fonction décorative, et est caractéristique du style de la période.

L'humanisme : une nouvelle vision de l'homme et du monde

Ouverture de chapitre

MANUEL, PAGES 118-119

Doc. 1. D'un monde nouveau...

Gravure de Théodore de Bry, 1594. Paris, BN.

Doc. 2. ... à un homme nouveau

Nicolas Kratzer, astronome d'Henri VIII, tableau de Hans Holbein, 1528. Paris, musée du Louvre.

Le XVI^e siècle s'ouvre au monde lors des Grandes Découvertes. La gravure de Théodore de Bry représente l'instrument des voyages transocéaniques : les trois caravelles de Christophe Colomb abordent Hispaniola. La gravure prévoit ce que devint la colonisation espagnole du continent américain, puisqu'en arrière-plan on voit les sauvages fuir devant le débarquement espagnol. Ce document condense ainsi plusieurs aspects des Grandes Découvertes, la croix plantée sur la plage évoquant le formidable élan missionnaire qui anima les colons. Au premier plan, la représentation de Colomb et des Indiens témoigne de cette découverte de « l'autre » d'où naîtra le mythe du bon sauvage en Europe.

C'est face à cette interrogation que de nouveaux personnages apparaissent au XVI^e siècle : l'humaniste, mais aussi le savant. Hans Holbein en donne une représentation peu connue en la personne de Nicolas Kratzer, astrologue d'Henri VIII. Réaliser le portrait d'un savant est signifiant, et montre la nouvelle importance sociale de ces premiers scientifiques. Le portrait lui-même devient savant quand on observe certains des instruments qui sont représentés avec le personnage. En haut à gauche, on remarque un quart de cercle et un calendrier cylindrique, en haut à droite un compas et une équerre. Sur la table, Nicolas Kratzer tient un cadran solaire polyèdre. Tous ces instruments renvoient à trois des quatre domaines du savoir qui composaient le *quadrivium* : la géométrie, l'arithmétique et l'astronomie. Le portrait réalise ainsi en partie cet idéal de l'homme universel dont l'humanisme dessina le modèle.

1. Les Grandes Découvertes : un monde nouveau

MANUEL, PAGES 120-121

Doc. 2. La découverte du monde

Les Grandes Découvertes ont considérablement élargi le monde connu, puisqu'à la fin du XVI^e siècle, les Européens ont mis le pied sur la plupart des continents. Les conquêtes coloniales n'ont cependant pas encore permis l'exploration de l'intérieur de certains continents : c'est le cas de l'Amérique du Sud, notamment le cœur amazonien du Brésil, ainsi qu'une partie de l'actuelle Bolivie. La logique d'une colonisation de comptoirs, qui ponctuent les côtes africaines, a de la même manière retardé

la découverte de l'Afrique intérieure. Une partie de l'Amérique du Nord est encore vierge, tout comme l'Australie. De même, les moyens de la colonisation restent trop rudimentaires pour que les Européens s'aventurent dans le Grand Nord canadien ou sibérien.

Les commerces méditerranéen et hanséatique développés pendant la période médiévale sont désormais concurrencés en valeur par des flux transocéaniques : en provenance d'Asie en contournant la corne de l'Afrique, mais aussi à partir de l'Afrique de l'Ouest, axe qui servira plus tard au commerce triangulaire. Ce sont surtout les flux transatlantiques qui se développent et qui permettent notamment l'afflux des métaux précieux du Nouveau Monde dans la péninsule Ibérique.

Doc. 3. La controverse de Valladolid

La question du droit des Indiens se posait dans le cadre d'un double contexte propre à la péninsule Ibérique : d'une part le développement d'une nouvelle scolastique à Salamanque plus favorable aux Indiens, d'autre part le questionnement sur l'existence d'un droit naturel qui aurait conféré aux chrétiens des droits particuliers. Ce droit naturel ayant été forgé par Dieu, la justification de la christianisation paraissait toute trouvée. C'est cependant lors de la controverse de Valladolid qu'elle fut tranchée de manière définitive, alors même qu'une partie du clergé catholique contestait les pratiques d'une colonisation atroce fondée sur le mécanisme de l'*encomendia* – tribut en travail payé par l'indigène. L'enjeu fondamental de la controverse était donc de savoir si la colonisation pouvait être justifiée par des impératifs religieux, une simple justification économique de la conquête se heurtant à certaines positions ecclésiastiques. À Valladolid, la colonisation retrouvait sa vocation missionnaire : nul doute que la pratique du cannibalisme fut sans doute l'un des éléments qui frappaient le plus les contemporains.

Doc. 4. L'Occident découvre une nouvelle plante

Le voyageur français Jean de Léry livre en 1578 un véritable bréviaire d'ethnologie dans le récit de son voyage au Brésil. Il y étudie la peuplade des Indiens Toupinanbaou, et s'intéresse notamment à leur langage. Huguenot, il trouve dans les cannibales une métaphore des catholiques, dévoreurs du corps du Christ. Dans cet extrait, il fait la description du tabac, qui commence à être introduit en Europe et en Asie au XVI^e siècle. Jean de Léry décrit ainsi la pipe rudimentaire qu'utilisent les indigènes pour fumer la plante à laquelle la médecine européenne prêtait des effets revigorants. Mais l'approche de Léry se veut aussi sociologique, puisque les dernières lignes montrent la fonction sociale qu'occupe le tabac, qui est un moyen d'échange entre individus.

2. La naissance d'un nouvel esprit scientifique

MANUEL, PAGES 122-123

Doc. 2. La perfection du corps : les proportions du corps humain

Les Proportions du corps humain par Léonard de Vinci, 1492, plume et encre sur papier. Venise, galleria dell'Academia.

À partir des années 1480, Léonard de Vinci effectue une série d'études sur les proportions du corps humain. Il confronte ses propres considérations anthropométriques à celles héritées de l'Antiquité. Léonard applique en fait strictement les prescriptions de Vitruve, dans le *De architectura*, en matière de proportions : « en pointant un compas sur le nombril on touchera tangentiellement, en décrivant un cercle, l'extrémité des doigts de ses deux mains et de ses orteils », tandis que la largeur de l'écartement des bras est égale à la hauteur de la plante des pieds jusqu'à la tête, formant un carré parfait. L'originalité du dessin de Léonard est de superposer les deux figures sur une même planche, en dédoublant les membres. Outre la précision anatomique du dessin, cette œuvre est l'approfondissement humaniste d'un traité antique qui démontrait la perfection humaine par son inscription dans des formes géométriques parfaites.

Doc. 3. Un animal fantastique : le rhinocéros

Le Rhinocéros d'Albrecht Dürer, 1515, gravure sur bois. Londres, Christie's images.

Dürer porte une grande attention aux sciences naturelles, réalisant des aquarelles de formations géologiques ou dessinant des animaux particuliers. Cette xylogravure est le témoignage d'un regain d'intérêt pour la zoologie, et d'une nouvelle ouverture de l'Europe au monde. Le rhinocéros a été offert par le roi du Portugal au pape Léon X en 1515. À la suite d'un incident en mer, le rhinocéros coule ; le dessin est réalisé d'après témoignages et sources antiques. La représentation est étonnante, puisque ressemblante, tout en combinant des éléments qui font de cet animal un monstre. La peau est présentée à la manière des pièces d'une armure, la petite corne dorsale – figurée jusqu'au XVIII^e siècle – vient d'une description de l'animal par Pausanias. De même, les écailles qui parsèment le corps du rhinocéros sont parfaitement fantaisistes. Cette planche est donc à la frontière d'une description scientifique et d'une représentation mythique.

Doc. 4. Un homme de science :

Portrait du mathématicien Luca Paccioli et de son élève Guidoblado, duc d'Urbino

Tableau de Jacopo de Barbari, 1495. Naples, musée de Capodimonte.

Luca Paccioli (1445-1517) était un moine mathématicien, auteur de deux traités : une somme sur l'état des connaissances algébriques de son époque et un *Divina proportione*, ouvrage consacré au nombre d'or, probablement illustré par Léonard de Vinci. Ce franciscain est ici représenté avec le duc d'Urbino. Désormais, le noble mécène peut, sans déroger à son rang, s'intéresser aux sciences. Ce tableau est en fait entièrement construit autour de la théorie du nombre d'or. Presque tous les éléments marquants de cette œuvre y renvoient. En haut à gauche, comme en suspension, le polyèdre est une figure dont les nombreuses propriétés géométriques sont révélées par

le nombre d'or. De même l'écartement du livre ouvert sur la table et la position du pouce du mathématicien dessinent à nouveau ce nombre, alors que Paccioli dresse une figure géométrique sur son ardoise. Enfin, le point, désigné par le pouce du moine rapporté aux proportions du tableau, montre comment l'œuvre elle-même est élaborée sur le principe du nombre d'or. Jacopo de Barbari livre donc ici une gigantesque équation, témoignage supplémentaire de cette peinture savante de la Renaissance.

Dossier

La révolution de l'imprimerie

MANUEL, PAGES 124-125

THÈME 1 : UN LIVRE MODERNE

◆ **Question 1.** Cette page appartient à un ouvrage de luxe, imprimé à Venise par Nicolas Jenson. On remarque que le tracé de l'écriture calligraphiée (doc. 3) est beaucoup plus irrégulier que la typographie. De plus, l'organisation même du texte le rend plus accessible. Surtout, l'imprimerie permet plus aisément et rapidement d'intégrer des commentaires, ici placés tout autour du texte qui occupe le centre de la page, exemple d'une nouvelle lecture savante.

◆ **Question 2.** Pourtant, cet ouvrage est encore proche d'un manuscrit : les enluminures peintes ou la calligraphie des majuscules excluent une production standardisée. L'impression d'illustrations sur une plus grande échelle n'est possible qu'avec la généralisation de la technique de la xylographie.

◆ **Question 3.** L'imprimerie est un artisanat très fortement spécialisé, en quatre étapes principales : le maître calibre le texte avec l'auteur, puis le compositeur organise le texte, avant que le pressier ne dépose une feuille vierge sur la forme encrée et ne réalise une première épreuve qui est corrigée.

THÈME 2 : UNE DIFFUSION IMPORTANTE MAIS INÉGALE

◆ **Question 4.** L'imprimerie s'est essentiellement diffusée à partir du réseau rhénan, de Bâle à Anvers. Plus tard, l'Italie septentrionale devient un foyer majeur, notamment grâce à Venise, tout comme l'Allemagne méridionale (Nuremberg et Augsbourg). L'imprimerie se diffuse de manière moins dense en France, où la puissance de ses universités assure à Paris la prépondérance, Lyon constituant le deuxième pôle du royaume. En Angleterre, la diffusion se fait essentiellement au profit des grandes cités universitaires d'Oxford et de Cambridge, phénomène que l'on observe en Espagne, à Valladolid par exemple.

◆ **Question 5.** Ces statistiques soulignent la massification de la production du livre, multipliée par cinq ou six. Ainsi, à partir de 1520, le lectorat traditionnel de clercs et lettrés n'est plus seul à pratiquer la lecture. Cela va de pair avec une double transformation. D'une part, la part du livre profane augmente, particulièrement dans le monde italien, alors que les zones germaniques restent, effet de la Réforme, dominées par le livre religieux. D'autre part, il y a de plus en plus de publications en langue vernaculaire.

◆ **Question 6.** Si la péninsule Ibérique ne compte qu'un assez faible nombre d'ateliers au cours du siècle, c'est essentiellement l'Europe centrale, à l'exception de pôles humanistes dus à la volonté d'un prince comme Mathias Corvin en Hongrie, qui

connaît une faible diffusion de l'imprimerie. Mais la géographie des ateliers ne donne pas d'indication sur la circulation effective des ouvrages.

PARAGRAPHE ARGUMENTÉ

L'idée de «révolution de l'imprimerie» se fonde sur trois idées : la massification de la production, la conquête de nouveaux publics, la transformation des modes de lecture savants et non savants. Deux phénomènes sont conjoints à la période : l'augmentation du nombre d'exemplaires produits et l'augmentation du nombre de titres parus. Leur cumul explique la massification de la production.

La thèse de la révolution a toutefois été nuancée : d'abord dans le temps, parce que ce triple phénomène ne se déploie pas dès les années 1460. D'autre part, Roger Chartier a montré que l'imprimerie permit d'intensifier le développement de deux phénomènes antérieurs, également révolutionnaires : passage du *codex* au livre et développement de la lecture silencieuse.

3. L'humanisme : un homme nouveau

MANUEL, PAGES 126-127

Doc. 2. Le saint patron des humanistes :

Saint Jérôme à son étude

Tableau de Domenico Ghirlandaio, 1480.
Florence, chapelle Ognissanti.

Ce tableau rappelle celui de saint Augustin dans le dossier d'ouverture. Les deux œuvres sont conservées dans la même chapelle florentine. La pose de saint Jérôme est méditative, mais le regard du saint est braqué sur le spectateur. Il est lui aussi à son écritoire, isolé, dans le silence propice à l'activité intellectuelle, représentation classique à la Renaissance. La qualité de traducteur de la Bible valut à Jérôme le titre de patron des humanistes. Ils se reconnaissaient en effet dans ce travail sur le texte originel. Les commentaires de saint Jérôme étaient la preuve pour les humanistes que leur travail ne pouvait s'arrêter à la seule édition des textes sacrés.

Doc. 3. La place de l'homme dans la création

Pic de la Mirandole fait de l'homme un microcosme, auquel «l'Architecte suprême», le Créateur a donné une nature multiple, terrestre, divine et intellectuelle, la dernière réalisant l'unité avec les deux précédentes. L'esprit lie l'âme au corps, et c'est pour cela que l'homme dispose de la liberté de réaliser ou non l'ambition de Dieu pour lui. La liberté de l'homme est donc absolue puisqu'elle décide «des limites de [sa] nature». À l'inverse, le monde animal ou le monde naturel, bref le monde terrestre qui ne participe pas du divin, ne connaît pas cette liberté : Dieu a déterminé sa place et ses limites lors de la Création.

Doc. 4. Bible polyglotte éditée par Christophe Plantin (1567-1572)

Anvers, musée Plantin-Moretus.

La Renaissance est à la fois le moment où se pose la question de la «mise en texte» de la Bible, pour rendre son accès plus aisé, et celui de sa traduction. La première édition intégrale et polyglotte de toute la Bible (hébreu, grec et latin) fut réalisée

par une équipe de traducteurs dirigée par le cardinal de Cisneros à l'université d'Alcalá, entre 1514 et 1517. Celle de Plantin était une commande émanant de Philippe II, achevée en 1572. Le volume présenté ici, sur les huit que compte l'ouvrage, est d'abord un formidable travail d'impression, permis par la fonte de caractères mobiles dans les trois alphabets. Si ces traductions polyglottes n'étaient pas mises à l'index par l'Église, elles posaient néanmoins problème parce qu'elles étaient parfois réalisées par des laïcs, et donc susceptibles de récuser la traduction biblique classique. L'Église pouvait y voir le prélude à une contestation du dogme.

Doc. 5. Pour la traduction de l'Évangile en langue vernaculaire

La traduction de l'ensemble de la Bible en allemand fut achevée par Luther en 1534. Elle est une étape fondamentale pour la doctrine protestante, fondée sur l'accès direct des fidèles au texte sacré, sans la médiation imposée du prêtre. Pour Érasme, l'enjeu est plus large. Justifiées par le message universel du Christ, les traductions vernaculaires de la Bible devaient permettre avant tout la compréhension des textes par les fidèles, soit le passage d'une foi mécanique et intuitive à une piété nouvelle. Les fidèles devaient y trouver un moyen d'enracinement de leur foi, transformant du même coup le rôle des clercs, qui devenaient exégètes.

Dossier

Un grand humaniste : François Rabelais

MANUEL, PAGES 128-129

THÈME 1 : CONTRE L'ENSEIGNEMENT MÉDIÉVAL

◆ **Questions 1 et 2.** Dans le *Gargantua* ou le *Pantagruel*, Rabelais assimile à de multiples reprises les sophistes aux «sorbonnards», professeurs de rhétorique qui se ridiculisent parce qu'ils ignorent tout de la vraie nature du savoir. C'est ici le cas de maître Holopherne qui conçoit la connaissance comme un automatisme, dont les manifestations les plus évidentes sont le par cœur, ou l'absence de lecture personnelle des textes. Rabelais revendique une pédagogie nouvelle, qui trouve son expression dans la production d'éditions scolaires, comme le *Copia verborum* d'Érasme, destiné à l'apprentissage du latin, en 1512.

THÈME 2 : POUR UNE PÉDAGOGIE MODERNE

◆ **Question 3.** La Renaissance est le moment du développement d'une véritable philosophie du langage, résumée dans la phrase d'Érasme : «on ne connaît les choses qu'à travers les mots». L'apprentissage des langues correspond au souci de découvrir les auteurs de l'Antiquité, pour réaliser l'idéal médiéval de l'*imitatio*. La mention du «droit civil» correspond à un moment où l'imprimerie transforme la pratique juridique par l'unification des coutumes, tandis qu'à la même période les sciences naturelles se développent pour réaliser l'idéal humaniste de classification universelle.

◆ **Questions 4 et 5.** Faute d'un appareillage intellectuel suffisant, l'éducation humaniste n'est pas, et comme l'expliquait Lucien Febvre ne peut, être laïque. Elle est donc tout entière tournée vers Dieu. Rabelais dresse ici le portrait d'un homme

accompli, qui réalise par la connaissance l'ambition de Dieu pour l'homme. La célèbre citation de Rabelais montre comment cette connaissance doit aussi être tournée vers Dieu.

THÈME 3 : L'HOMME ACCOMPLI

◆ **Question 6.** Contre la vision morne de la scolastique, Rabelais défend une dimension joyeuse de l'apprentissage et de la connaissance : constat physiologique à l'époque, la sentence rabelaisienne est d'abord éloge de la liberté humaine, dont le rire est l'instrument. Ces extraits permettent de jeter à bas l'idée d'un humanisme unique et dogmatique, au profit d'une vision plus nuancée et diverse.

◆ **Question 7.** L'éducation humaniste demeure un idéal de classe, ce qui nuance fortement sa prétention universaliste. Dans le document 2 (l. 20-21), l'idéal humaniste rejoint l'idéal nobiliaire du chevalier accompli : Gargantua doit cultiver sa science des armes pour défendre le respect des engagements contractés avec ses « amis » ou ses vassaux.

◆ **Questions 8 et 9.** Une abbaye est conçue comme un lieu hors du monde, ce qui correspond strictement à l'*u-topos* conçu par Rabelais, le non-lieu, parce que lieu idéal, dévolu à Dieu. La définition de l'abbaye n'est donc évidemment pas ici fonctionnaliste. Thélème est une utopie, parce que le programme humaniste de Rabelais y aboutit dans sa plénitude : la connaissance et l'éducation rendent les règles humaines obsolètes, puisqu'elles permettent à la liberté de l'homme de se déployer dans sa totalité, dans le respect intuitif de la morale et de la foi.

PARAGRAPHE ARGUMENTÉ

Rabelais se démarque quelque peu de l'idéal d'autres humanistes, mais la hiérarchie des valeurs qu'il revendique pour l'homme reste la même. Le savoir sous toutes ses formes et dans tous ses domaines doit permettre l'accomplissement de l'homme, qui peut ainsi revendiquer et faire usage de la liberté qui lui a été conférée par le Créateur. Ces valeurs rejoignent en partie celles de la noblesse médiévale, comme le courage, la foi et la maîtrise du corps, pour aboutir à la définition de l'homme universel.

4. L'humanisme, un mouvement intellectuel européen

MANUEL, PAGES 130-131

Doc. 2. Les voyages d'Érasme en Europe

Le « prince des humanistes » fut l'un des plus grands voyageurs de la période, et ce document n'en offre qu'un aperçu. De 1495 à 1499, il fait de nombreux séjours à Paris, dont un au collège Montaigu pour suivre les cours de la Sorbonne. En 1499, son premier voyage en Angleterre lui permet de rencontrer Thomas More et John Colet à Oxford. Il revient à Paris en 1500, puis effectue son deuxième séjour en Angleterre en 1505-1506. La troisième grande étape de ses pérégrinations européennes est son tour d'Italie de 1506 à 1509. Après un troisième séjour en Angleterre à partir de 1509, il rencontre Froben à Bâle en 1514. Érasme s'est donc rendu, et a élaboré une large partie de son œuvre dans l'ensemble des grands foyers humanistes de la période, à l'exception des cités universitaires espagnoles.

La deuxième question peut faire l'objet d'une petite recherche bibliographique de la part des élèves.

Doc. 3. Les tribulations d'un manuscrit de Tertullien

Ce document inédit offre un éclairage étonnant sur la circulation des manuscrits dans une Europe de la Renaissance où les moyens de transport restaient rudimentaires. Il montre comment s'était organisé un véritable marché international autour de manuscrits dont la demande allait croissant. Autour de l'ouvrage de Tertullien apparaissent successivement un destinataire anglais (Leland), un destinataire allemand (Beatus Rhenanus est né à Sélestat, ville libre d'Empire), un intermédiaire espagnol (Damien de Gois), un second Anglais (Richard Morison), et un marchand portugais (Pinto). La République des Lettres n'est donc pas une fiction historique. À supposer que Damien de Gois ait été actif en Espagne, le codex semble donc être passé des Flandres vers l'Espagne, avant d'être envoyé à Sélestat. Il est aussi possible que le livre ait simplement transité en Flandres, l'une des zones marchandes les plus actives en Europe.

Doc. 4. La bibliothèque de l'université de Leyde (Pays-Bas)

Gravure de Jan Cornelis Wondanus.
Paris, bibliothèque des Arts décoratifs.

La bibliothèque de Leyde fait partie de la trentaine de très grandes bibliothèques humanistes de la période. Son organisation par matière témoigne d'un nouveau souci de hiérarchisation et de classification des connaissances, qui correspond à l'idéal de savoir universel défendu par certains humanistes. Cette organisation témoigne aussi de la volonté de faciliter l'accès à des connaissances en expansion, avec un système de consultation sur place. La théologie et l'histoire occupent les premières places dans les collections, suivies par la littérature, la philosophie et la médecine, et en fin de liste par les mathématiques. Ce panel de disciplines correspond peu ou prou à l'enseignement des grandes universités médiévales, l'importance accordée à l'histoire – mais il peut s'agir d'histoire religieuse – mise à part. Cette bibliothèque n'offre donc pas encore de véritable place à toutes les nouvelles disciplines scientifiques qui se développent à la Renaissance.

Dossier

Le prince et l'humaniste

MANUEL, PAGES 132-133

◆ **Questions 1 et 2.** Le portrait de François I^{er} est à rapprocher de celui qu'a réalisé Clouet en 1530 (cf. manuel, p. 155). Tout ici exalte le pouvoir du prince : il est situé au centre du tableau, et derrière lui est tendu un dais bleu roi fleurdelisé.

L'organisation des grandes cours modernes autour des princes est un phénomène qui débute au xv^e siècle. Le modèle est alors la cour de Bourgogne, avant que de nombreux traités viennent codifier les pratiques curiales. La miniature de Clouet en est une belle illustration : la cour s'organise dans l'espace autour du prince, les gentilshommes et les officiers au service du roi étant manifestement représentés à gauche, tandis que ses conseillers sont à droite. L'humaniste est dans une position périphérique : elle correspond d'abord au fait qu'il est en train de lire,

mais elle témoigne aussi d'une intégration à la cour qui n'est pas encore arrivée à son terme. La genèse des États européens modernes s'accélère au XVI^e siècle : des embryons d'administrations centralisées sont créés sur le modèle papal, et l'activité diplomatique entre les cours européennes se développe.

◆ **Question 3.** Les deux portraits d'Holbein et de Clouet permettent d'identifier, de gauche à droite, Henri VIII, puis François I^{er}. Ils sont aisément reconnaissables grâce aux couleurs employées pour leur costume et du fait qu'ils sont à cheval, preuve de noblesse. Si le XVI^e siècle est le moment de la constitution des premières idéologies nationales, elles s'incarnèrent essentiellement dans des rivalités d'homme à homme entre les princes.

◆ **Question 4.** Le camp du Drap d'or, en Flandres, fut une entrevue diplomatique pour réaliser une alliance entre Henri VIII et François I^{er}, afin de contrebalancer la nouvelle puissance de Charles Quint, empereur depuis 1519. Cette copie montre comment la mise en scène du pouvoir emprunte des éléments à la fois à la tradition médiévale et à la symbolique nouvelle imaginée à la Renaissance. Appartient à la première catégorie une conception toute militaire du pouvoir : place forte, camp militaire avec l'immense tente royale de François I^{er}, ou pratique des tournois héritée du Moyen Âge. À la seconde se rattache la construction très originale qui occupe le centre : typique des architectures éphémères lors des entrées royales, ce castelet évoque l'arc de triomphe antique, tandis que la conque qui le surmonte est symbole religieux (saint Jacques) et symbole antique de l'immortalité.

◆ **Question 5.** Éloge classique, ce texte opère un balancement visible entre valeurs guerrières et nobiliaires (courage, générosité, etc.), et le nouveau modèle humaniste du prince lettré dont François I^{er} fut un symbole.

PARAGRAPHE ARGUMENTÉ

Si les « miroirs des princes » existaient déjà au Moyen Âge, les « portraits du prince » se multiplient à la Renaissance. Les humanistes insistent toujours sur la double dimension du pouvoir, l'art de la guerre – primordial pour Machiavel – et l'art du gouvernement ou de faire des lois. Pour cela, le prince chrétien doit être éduqué selon les valeurs humanistes, afin de lui permettre d'exercer son ministère sur terre et d'organiser la société comme l'a voulue Dieu.

5. La Réforme : la fin des certitudes religieuses

MANUEL, PAGES 134-135

Doc. 3. Le scandale des indulgences

À l'origine, le terme d'indulgence désignait une remise de peine, pour une action méritante ou une somme d'argent, accordée par l'Église au pécheur qui est censé ainsi diminuer le temps passé au purgatoire après sa mort. Le plus souvent tarifées, les indulgences permirent au pape de lancer une grande campagne de vente pour financer la reconstruction de Saint-Pierre de Rome. Luther condamne cette exploitation de la crédulité populaire par les « prédicateurs d'indulgence » – on note que le pape n'est pas ici directement mis en cause, alors même que ces ventes se faisaient au profit du fisc romain. Luther dénonce la collusion du temporel et du spirituel. La critique

des indulgences par le protestantisme se comprend mieux a posteriori : elles étaient la manifestation évidente de cette unique préoccupation des fidèles du salut individuel réalisé par les oeuvres, qui heurtait donc la théorie de la prédestination divine.

Doc. 4. La justification par la foi

Les œuvres étaient des actes méritoires de nature extrêmement diverse : charité publique, dons à l'Église, travaux d'embellissement de l'église paroissiale, etc. Le catholique contribuait ainsi à son Salut et obtenait le pardon de ses péchés. Luther refusait cette logique : « Quand quelqu'un est capable de dire : grâce au Christ, qui est ma justification, je suis enfant de Dieu et n'en doute point, bien que je n'aie pas de bonnes œuvres à invoquer (c'est d'ailleurs ce qui nous manque à tous), celui-là croit comme il faut croire. Mais cette grâce est tellement grande que l'homme s'en effraie et qu'il lui devient difficile de croire. Notre foi accorde à Dieu l'honneur de pouvoir et de vouloir faire ce qu'il a promis, à savoir justifier les pécheurs » (Luther, *Sur les Romains*, IV, 5). Ces lignes éclairent la conception luthérienne. La justification n'est pas une action initiale de Dieu, une grâce progressivement remplacée par l'action méritoire de l'homme, elle est une grâce gratuite et permanente. C'est donc la foi seule qui est au cœur de la justification, par elle seule l'homme peut obtenir son Salut.

Doc. 5. Les religions en Europe à la fin du XVI^e siècle

Le catholicisme demeure prépondérant en Europe occidentale : ses trois bastions principaux qui n'ont pas cédé un pouce de terrain à la Réforme demeurent l'Italie, l'Espagne et la Pologne. À l'exception de l'Irlande, les îles Britanniques ont basculé dans le protestantisme, calvinisme rigoriste écossais, ou anglicanisme anglais. L'Europe scandinave a également fait le choix de la Réforme. Le cœur de l'Europe est occupé par deux ensembles contrastés. La France demeure largement catholique, mais l'édit de Nantes a défini une situation duale pour le royaume où les protestants sont tolérés. Le Saint-Empire est éclaté entre un centre demeuré catholique, à l'exception de la Suisse calviniste, et du Nord luthérien. Ces grands agrégats correspondent à peu près à ceux que l'on peut observer actuellement.

Dossier

Un siècle de violences religieuses en France

MANUEL, PAGES 136-137

◆ **Question 1.** Ce tableau est une représentation partiellement imaginaire du « sac » de 1562. La vue d'ensemble est une reconstitution d'une place typiquement Renaissance par les bâtiments qui la bordent, mais elle ne correspond à aucun quartier lyonnais. La ville n'a d'ailleurs pas été mise à sac au sens strict, à l'exception des églises et des couvents. Ces scènes de pillage sont ici représentées : le butin est transporté sur des affûts de canon au premier plan. Au deuxième plan, un personnage semble distribuer, ou mettre en vente, les étoffes et objets pillés dans la grande église de droite. Enfin au troisième plan au centre du tableau, on peut supposer que les « idoles » catholiques sont brûlées sur un bûcher. Contrairement au document iconographique suivant, l'artiste représente une violence

uniquement ciblée sur les édifices et les objets du culte proprement dit, alors que François Dubois décrit une violence brute qui semble s'exercer partout et sur tous.

◆ **Questions 2 et 3.** La grande allégorie que file Agrippa d'Aubigné dans le texte oppose protestants et catholiques, qui sont posés sur un pied d'égalité. D'Aubigné rappelle ainsi la responsabilité du camp catholique dans le déclenchement de la guerre civile, depuis l'organisation de la répression sous Henri II, au massacre d'un groupe protestant à Wassy par les gens du duc de Guise le 1^{er} mars 1562. Il faut souligner la force et la violence symbolique de cette image du matricide, d'Aubigné revendiquant pour la France un royaume où coexisteraient protestants et catholiques.

◆ **Question 4.** Agrippa d'Aubigné est un calviniste qui a fait ses études à Genève. Son père lui a fait jurer de venger ses compagnons exécutés après l'échec de la conjuration d'Amboise.

◆ **Questions 5 et 6.** La représentation de Dubois, peintre protestant, essaie de rendre compte de l'ampleur du massacre : le rassemblement de grands monuments parisiens, comme le Louvre ou la porte de Bercy, accentue l'impression d'envahissement de la ville. Le carnage est représenté de manière particulièrement réaliste et violente, en une multitude de petites scènes d'assassinats isolés. On voit comment les troupes des Guise furent renforcées par des pillards, et comment la tuerie touche aussi bien les hommes que les femmes. La représentation de Catherine de Médicis dominant une masse de cadavres dénudés est à ce titre particulièrement brutale.

◆ **Question 7.** La Saint-Barthélemy est l'un des aboutissements de l'opposition des Guise et de Catherine de Médicis à l'amiral de Coligny : après l'échec de son assassinat, Catherine réussit à convaincre son fils du « complot » des chefs protestants réunis à Paris pour le mariage de Marguerite de Valois. En représentant le roi, la reine mère et le duc de Guise, l'artiste désigne les responsables des 3 000 morts du 24 août.

◆ **Question 8.** L'édit de Nantes s'inspirait des différents édits pris au cours des guerres de religion. Les réformés obtenaient la liberté de conscience, une liberté de culte limitée et l'égalité civile avec les catholiques. Le texte leur offrait aussi des garanties judiciaires avec la constitution dans quatre villes de tribunaux mi-parties. Ils disposaient enfin d'une centaine de places fortes pour huit ans. Le royaume recevait ainsi une structure duale profondément originale, qui fondait en fait une nouvelle organisation sociale.

PARAGRAPHE ARGUMENTÉ

La guerre de religion oppose les membres de différentes confessions qui luttent pour la reconnaissance ou pour la suprématie de l'exercice de leur culte. La violence de ce type de guerre faite au nom des convictions religieuses dépasse souvent celle des conflits politiques classiques et engage les populations. Ces guerres sont souvent le fait d'enjeux politiques dont elles ne sont que des justifications. Ce mécanisme est à l'œuvre dans un certain nombre de conflits contemporains.

Exercices

MANUEL, PAGES 138-139

2. FAIRE LE POINT

1. « Humaniste » désigne à l'origine un professeur de *Studia humanitatis*.
2. Les textes de l'Antiquité gréco-latine.
3. L'imprimerie, la correspondance et les voyages.
4. Luther, Calvin et Henri VIII d'Angleterre.
5. Le protestantisme.
6. L'Église catholique réagit par la Réforme catholique et la Contre-Réforme.

3. L'HUMANISME, UNE NOUVELLE CONCEPTION DE L'HOMME

L'humanisme est :

- Une redécouverte de l'Antiquité gréco-romaine. En 1453, à la chute de Constantinople, de nombreux érudits byzantins apportent en Occident des manuscrits grecs inédits en Europe.
- Un immense travail d'édition et de traduction. En 1484, Marsile Ficin achève la traduction latine des œuvres de Platon et en livre une lecture critique.
- Un important moment de travail sur les langues. Des chaires d'hébreu se créent dans les universités. Les traductions en langue vernaculaire se multiplient.
- Une foi absolue dans l'homme. L'apprentissage des *Studia humanitatis* doit permettre à l'homme de s'accomplir intellectuellement, moralement et physiquement.
- Une réflexion sur l'éducation et la pédagogie. Des traités éducatifs sont publiés (*De l'éducation libérale des enfants*, Érasme, 1529).

4. LA RÉFORME, FIN DES CERTITUDES RELIGIEUSES

1. Un moine allemand (1483-1546) qui déclenche la Réforme protestante.
2. Les catholiques soumis à l'autorité du Pape.
3. Les « 95 thèses » publiées le 31 octobre 1517. Elles critiquent les pratiques de l'Église catholique.
4. Luther est excommunié, il fonde alors un nouveau christianisme. Le ralliement à ses théories de certains États allemands provoque une guerre (1529-1555).
5. La création de l'Église anglicane par Henri VIII d'Angleterre en 1534, la prédication de Jean Calvin à Genève.
6. L'Église lance la Réforme catholique et prend des mesures contre les protestants (Contre-Réforme).

5. DE NOUVEAUX HORIZONS GRÂCE AUX GRANDES DÉCOUVERTES

1. 1. Afrique ; 2. Europe ; 3. Asie ; 4. Méditerranée ; 5. Océan Indien.
2. L'Amérique, l'Antarctique, l'Océanie n'apparaissent pas. Seules l'Europe et les rives de la Méditerranée sont dessinées de façon relativement précise. L'Asie et l'Afrique sont mal connues.
3. C'est le résultat des Grandes Découvertes. Les Portugais ont contourné l'Afrique, les Espagnols ont traversé l'Atlantique (Colomb en 1492). En 1497, Amerigo Vespucci en explo-

rant le Venezuela prend conscience de l'existence d'un nouveau continent. Waldseemüller lui donne donc sur sa carte le nom d'Amérique.

4. La volonté de nouvelles routes commerciales vers les Indes et l'évolution des techniques de navigation (caravelle, gouvernail, etc.).

5. La constitution d'empires coloniaux dont l'exploitation fait plus de 40 millions de victimes indiennes ; un contact avec des cultures nouvelles qui remet en cause l'idée que l'on se fait de l'homme ; un bouleversement scientifique (géographie, botanique).

Vers le BAC

Explication d'un document

MANUEL, PAGES 140-141

Sujet : L'éducation des enfants selon un humaniste

◆ **Question 1.** Ce texte est extrait des *Essais*, un ouvrage de Michel Eyquem de Montaigne, publié pour la première fois en 1580. Les *Essais* sont une œuvre autobiographique contenant une réflexion originale sur le monde et sur soi avec de nombreuses considérations sur la politique, l'histoire et la religion. Montaigne trouve les sources de sa pensée dans l'humanisme, ce mouvement d'idées, partie intégrante de la Renaissance, qui culmine en Europe au XVI^e siècle, et qui place au-dessus de toutes les valeurs la personne humaine et la dignité de l'individu. C'est pourquoi, il se fait dans cet extrait le défenseur d'une éducation moderne qui doit développer les facultés de l'enfant sans inculquer des connaissances inutiles.

◆ Question 2.

- Les citations sont signalées par des guillemets.
- Les deux citations ne reprennent pas l'intégralité des deux phrases du texte. Elles se contentent de reprendre les passages les plus parlants pour illustrer la réponse.
- Les autres citations possibles sont : « notre charge n'est que de redire ce que qu'on nous a dit. » et « Celui qui suit un autre ne suit rien ».
- Dans le deuxième paragraphe de la réponse, il y a une mise en perspective historique : l'opinion de Montaigne est comparée à celle d'autres humanistes, Érasme et Rabelais.

◆ Question 3.

Selon Montaigne, l'enseignant doit :	Citations du texte
– Être un bon pédagogue plutôt que disposer d'un savoir encyclopédique.	« un conducteur qui ait plutôt la tête bien faite que bien pleine ».
– Privilégier la compréhension par rapport à l'accumulation de connaissances.	« Qu'il ne lui demande pas seulement compte des mots de sa leçon, mais du sens et de la substance ».
– Favoriser la capacité à raisonner et à réfléchir de manière autonome.	« Ainsi les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et les assemblera, pour en faire un ouvrage tout à lui : à savoir son jugement. »

– Montaigne témoigne d'une foi absolue dans les capacités humaines : il veut développer l'autonomie, l'esprit d'initiative et le « jugement » des élèves. L'étude doit permettre à l'homme de s'accomplir pleinement et de comprendre le monde grâce aux connaissances et au raisonnement. Pour Montaigne, la pédagogie employée a donc un rôle primordial à jouer dans le façonnement de l'être humain. Il partage l'idéal d'humanistes comme Rabelais ou Érasme. Ce dernier dans *De l'éducation libérale des enfants* (1529), insiste aussi beaucoup sur le dialogue nécessaire entre le maître et l'élève.

◆ **Question 4.** Montaigne juge essentiel que « les principes d'Aristote » mais aussi ceux des « épicuriens » et des « stoïciens » soient soumis à la réflexion de l'élève. Il demande aussi que soit pris comme « modèle d'instruction les enseignements de Platon ». De fait, la pédagogie que Montaigne propose se réfère à ce philosophe. Pour Platon, la méthode dialectique, la discussion raisonnée, est un processus nécessaire pour accéder à la connaissance et au monde des idées.

Cette importance accordée aux écrits gréco-romains est caractéristique d'un mouvement humaniste qui repose sur la redécouverte des auteurs de l'Antiquité et la volonté de renouer avec certaines de leurs valeurs. À ses débuts, l'humanisme fut d'ailleurs marqué par un retour à la philosophie de Platon et par une critique de l'aristotélisme, enseigné dans de nombreuses universités comme celle de Padoue.

La Renaissance artistique : un autre regard sur le monde

Ouverture de chapitre

MANUEL, PAGES 142-143

Doc. 1. De la Vierge médiévale...

La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges, tableau peint par Cimabue vers 1280, 4,27 x 2,80 m. Paris, musée du Louvre.

Doc. 2. ... à la Madone de la Renaissance

La Madone du Belvédère, huile sur toile de Raphaël, 1506, 1,13 m x 0,88 m. Autriche, musée de Vienne.

Les deux pages d'ouverture de ce chapitre rendent très immédiatement visible aux élèves la transformation radicale de la représentation artistique d'un même sujet, une vierge à l'enfant, qui s'opère à la Renaissance. Les prémisses du *Quattrocento* sont déjà perceptibles dans l'œuvre de Cimabue, artiste qui ouvre la série des *Vies* de Vasari. Son art emprunte encore largement à la tradition byzantine ou aux primitifs italiens toscans : utilisation du fond d'or, solennité de la représentation marquée par le hiératisme de la Vierge, rendu extrêmement schématique de l'anatomie, organisation de l'espace selon une stricte symétrie. Cette œuvre n'en est pas moins une transition entre deux périodes.

La Madone de Raphaël est à l'inverse une forme de couronnement d'une époque. Elle fait d'abord la synthèse de nombreuses techniques picturales propres à la Renaissance : Raphaël a organisé son tableau selon le principe du nombre d'or, tandis qu'il a emprunté à Léonard le procédé du *sfumato* pour réaliser cette nouveauté qu'est le paysage d'arrière-plan. Surtout, Raphaël essaie d'atteindre ici l'expression parfaite de la beauté féminine, conçue comme un nouveau moyen de représentation de la Vierge en majesté, incarnation d'un beau idéal.

1. Une nouvelle conception de l'art

MANUEL, PAGES 144-145

Doc. 1. Un épisode de l'histoire légendaire de Rome

L'enlèvement des Sabines, statue de marbre de Jean Bologne. Florence, place de la Seigneurie, 1575-1580.

Ce groupe constitue sans doute l'apogée de la carrière de sculpteur de Jean Bologne (1529-1608), et l'une des plus célèbres de ses œuvres profanes avec *Hercule et le Centaure*. La composition de l'œuvre rappelle celle du *Laocoon*. La comparaison avec une statue antique doit permettre aux élèves de relever nombre de similitudes. On remarque d'abord le choix d'une matière noble, le marbre. L'artiste a ensuite décidé de traiter d'un des épisodes fondateurs de l'histoire de Rome. La proximité la plus évidente se révèle dans le traitement des corps. Ils sont nus, et correspondent à un idéal de perfection phy-

sique, que révèle la puissante musculature des personnages masculins. Jean Bologne insiste sur la dimension dramatique de l'épisode, grâce à l'impression de mouvement et la composition ascensionnelle du groupe, encore accentuée par l'opposition entre la figure féminine cherchant à échapper à son ravisseur, et le personnage prostré au sol.

Doc. 3. L'imitation de l'Antiquité

Façade de l'église Saint-François, ou temple Malatesta, par Leon Battista Alberti, 1450. Italie, Rimini.

Le nom même de « temple Malatesta », également attribué à l'église, souligne la volonté d'imitation de l'Antiquité. L'architecture est comparable à celle d'un temple antique. L'église devient quasiment un monument païen – d'ailleurs consacré à Isotta, maîtresse du *condottiere* Sigismond. La façade est placée de colonnes d'inspiration corinthienne. L'entrée est surmontée d'un fronton triangulaire, typique d'un temple grec. Le bâtiment est organisé en deux niveaux séparés par une corniche. Tous les éléments n'empruntent pas uniquement à l'architecture grecque : la façade est rythmée par trois baies aveugles qui rappellent le schéma d'un arc de triomphe romain. Alberti a innové en certains points : les arêtes du fronton supérieur sont ainsi interrompues, tandis que la façade est percée de huit petites fenêtres rondes : les *oculi*. Cette église constitue donc une variation sur des modèles aussi bien grecs que romains pour un bâtiment original, fruit d'un syncrétisme autorisé par les nouvelles ambitions architecturales.

Doc. 4. La perspective au service de l'art

La remise des clés à saint Pierre par le Christ, fresque peinte par Le Pérugin, 1481-1482. Rome, chapelle Sixtine.

L'œuvre du Pérugin est remarquable car l'emploi de la technique du point de fuite suggérant la perspective est rendu parfaitement explicite par le tracé des dalles qui mènent au bâtiment central. L'artiste a séparé l'espace en plans distincts qu'occupent divers scènes et personnages représentés à échelles différentes. L'idée de profondeur est encore rendue par un très subtil dégradé de couleurs sur le pavement. Enfin, le recours au paysage d'arrière-plan renforce cette impression, tout en divisant assez strictement l'espace entre espace urbain et espace naturel. Tous ces éléments permettent une focalisation immédiate sur le sujet principal de l'œuvre, et particulièrement sur les clés remises à saint Pierre. Le bâtiment au centre de l'arrière-plan est remarquable par son plan octogonal et sa coupole, éléments typiques de l'architecture de la période. À gauche et à droite, on observe deux arcs de triomphe qui scandent l'espace de la ville et équilibrent la composition générale. L'arc de triomphe est un bâtiment typiquement romain, dont le premier usage était de libérer les guerriers des énergies destructrices qui les habitaient au retour du combat, avant de devenir le bâtiment impérial par excellence, symbolisant l'union entre l'empereur cosmocrate et la Providence. L'arc est ici symbole de la transition entre l'espace sacré et l'espace profane.

Dossier

Un grand artiste de la Renaissance : Michel-Ange

MANUEL, PAGES 146-147

◆ **Question 1.** Michel-Ange incarne l'aboutissement du mouvement artistique que Vasari a décomposé en trois périodes dans ses *Vies*, notamment sa volonté de représentation naturaliste absolue, combinée à une rigoureuse connaissance de l'Antiquité. Dans le texte, Michel-Ange apparaît associé à un idéal de maîtrise, maîtrise totale de tous les arts d'une part, et maîtrise générale du style, du « dessin » d'autre part. Il est l'artiste universel, parce qu'il réalise parfaitement les desseins de Dieu, et à ce titre incarne un idéal d'accomplissement humaniste de l'homme. Vasari donne du « génie » une définition qui transcende les époques, et qui permet à Michel-Ange, au-delà de la simple *imitatio*, de dépasser ses maîtres antiques.

◆ **Question 2.** Les trois arts qu'évoquent Vasari dans les dernières phrases de cet extrait sont ceux dans lesquels Michel-Ange a décliné tout son génie : l'architecture, la peinture, et la sculpture. Ces trois arts se retrouvent dans l'œuvre d'un des principaux théoriciens de la Renaissance, Alberti, auteur du *De re aedificatoria*, d'un court *De statua* et du *De pictura*.

◆ **Questions 3 et 4.** Cette œuvre colossale est le seul élément du tombeau de Jules II qui soit entièrement de la main de Michel-Ange. L'artiste a particulièrement insisté sur le détail de certaines parties du corps. Vasari révèle comment Michel-Ange réalisa des dissections : l'occasion lui en fut donnée par le prieur de Santo Spirito à Florence qui lui permit de telles opérations dans son hôpital. Le rendu de la musculature du bras gauche témoigne de ce souci anatomique de la représentation. Le réalisme du travail de Michel-Ange s'exprime aussi dans l'étude du visage, notamment dans la moue que semblent dessiner les lèvres de Moïse. L'impression de relief est accentuée par le travail sur le drapé du vêtement, et sur les cascades de la barbe du prophète.

◆ **Question 5.** Le fait que le personnage soit assis est un symbole de sagesse et de majesté. Pourtant, le pied gauche est levé, comme si Moïse était en mouvement. Cette impression est renforcée par les plis du genou droit, et par le fait que les Tables de la Loi semblent glisser vers le sol. Le visage est tourné vers quelque chose, probablement le Veau d'or. Michel-Ange représente un Moïse en proie à la colère, au moment où il surprend l'idolâtrie à laquelle se livre une partie de son peuple. La figure hésite entre maîtrise et émotion.

◆ **Questions 6 et 7.** Michel-Ange décida probablement du décor de la chapelle Sixtine après des discussions avec les théologiens de Jules II. Il est constitué d'épisodes tirés de l'Ancien Testament et d'épisodes tirés du Nouveau Testament. Toute la partie centrale de la voûte est occupée par des scènes de la Genèse, chacune encadrée par des éléments d'architecture fictive. La fresque du *Jugement dernier* du mur de l'autel de la chapelle n'est commandée par Paul III qu'en 1535. D'un point de vue stylistique, Michel-Ange s'est globalement écarté de l'approche adoptée dans la réalisation de la voûte : pour Vasari, la fresque était une gigantesque étude de nus montrant la perfection du corps humain, qui provoqua la fureur de nombre de théologiens engagés dans la Contre-Réforme. Pourtant, les deux œuvres se complètent pour donner une extraordinaire unité à l'ensemble de la chapelle, qui donne une vision totale du destin de l'homme, de sa création à la séparation entre les justes et les damnés.

2. Du grand atelier italien à la diffusion européenne

MANUEL, PAGES 148-149

Doc. 2. Portrait flamand...

L'homme au turban rouge, tableau peint par Jan Van Eyck en 1433. Londres, National Gallery.

Doc. 3. ... et portrait italien

Portrait de Francesco Maria della Rovere, tableau peint par Raphaël, vers 1504. Florence, galerie des Offices.

Selon la tradition des écoles du Nord, Van Eyck appréhende son personnage de manière éminemment réaliste, et insiste sans concession sur les détails du visage. L'étude du regard trahit une ambition de recherche psychologique : les yeux du personnage croisent intensément et franchement le regard du spectateur. Le travail de Raphaël correspond quant à lui à une volonté d'idéalisation de son modèle. Elle transparait dans la pureté de l'ovale du visage, dans la douceur de la courbe des arcades sourcilières, ainsi que dans la finesse de l'arête du nez et dans le tracé excessivement fin de la bouche. Le regard du personnage répond moins ici à une volonté d'individualisation. Les deux hommes sont représentés de trois-quarts, innovation d'origine flamande. Le premier est pourtant coupé assez haut contrairement au second, ce qui constitue l'une des grandes oppositions entre les deux traditions picturales. Dans ce cadre, le regard des personnages fait exister le spectateur en tant que tel, contrairement à une peinture médiévale contemplative. D'autres différences apparaissent néanmoins. Le portrait de Van Eyck témoigne du goût particulier de la peinture flamande pour les études de riches étoffes, au point de faire de ce turban rouge, toujours mystérieux, le sujet principal du tableau. Le traitement de la lumière diverge fortement : dans le premier cas elle est concentrée et utilisée pour modeler le visage, dans le second elle est unie, diffuse pour intégrer le personnage à son espace. De même, Van Eyck joue largement des contrastes d'ombres et de lumière pour faire ressortir le visage de ce personnage qu'on a parfois identifié comme le peintre lui-même. Pour l'arrière-plan de son tableau, Raphaël utilise les techniques du *sfumato* et de la perspective atmosphérique – introduites dans le portrait à partir de la seconde moitié du xv^e siècle – pour créer un paysage caractéristique de la peinture italienne. Van Eyck quant à lui porte toute son attention sur le personnage et adopte un fond parfaitement neutre et sombre.

Doc. 4. Entre tradition espagnole et influence italienne

Le palais des ducs de *l'Infantado* construit au xv^e siècle à Guadalajara (Castille).

Sorte d'art national espagnol, le *plateresque* combine avec une extrême liberté des éléments d'origines diverses, aussi bien de la tradition gothique que des emprunts à la Renaissance italienne. Cette façade est donc architecturalement éclectique. Les baies situées de part et d'autre de la porte sont encadrées par des moulures sobres, et sont surmontées de frontons triangulaires hérités de l'Antiquité, mais passés par le filtre de la Renaissance italienne. La porte hésite entre des influences multiples : de prime abord, elle fait songer à une entrée de mosquée, mais les deux colonnes d'encadrement rappellent aussi l'architecture italianisante. L'entablement de la porte supporte quant à lui deux figures à l'antique encadrant un médaillon :

un schéma italien classique qui fit particulièrement florès en France. En revanche, la façade est couronnée d'une galerie ouverte par des doubles baies, à la décoration gothique qu'on remarque dans leurs arcades trilobées. L'exubérance décorative est caractéristique de l'influence nationale.

Dossier

La Renaissance dans les écoles du Nord

MANUEL, PAGES 150-151

◆ **Questions 1 et 2.** Campin situe sa scène dans un intérieur, où divers objets fonctionnels évoquent les activités quotidiennes : marmite, meubles, etc. Mais ces éléments sont chargés d'une dimension symbolique : les trois lis dans le vase évoquent la pureté de la Vierge. Le panneau de droite représente Joseph en charpentier, tandis que le panneau de gauche montre le donateur et commanditaire du tableau et son épouse, probablement des bourgeois de la ville. Sur le panneau de gauche, on aperçoit une porte de la ville, gardée, et les murailles qui individualisent l'espace urbain. Dans la fenêtre, derrière Joseph, sont peints bâtiments et canaux.

◆ **Question 3.** La Vierge lisant, surprise par Gabriel, est un thème iconographique récurrent. Les deux livres du tableau sont le symbole de la connaissance. Ce sont évidemment des manuscrits enluminés, mais leur représentation dans le tableau est un indice de la diffusion de la pratique de la lecture silencieuse dans la bourgeoisie marchande.

◆ **Question 4.** Cette Annonciation est donc une transposition audacieuse d'un *topos* biblique dans la réalité bourgeoise d'une ville du Nord qui correspond à l'origine du commanditaire et de l'artiste. Elle est l'indice d'une transformation du sentiment religieux lui-même qui commence à appartenir à la sphère de l'intime et des individus.

◆ **Questions 5 et 6.** Metsys représente ici un prêteur d'argent, reconnaissable à ses instruments (pièces, balance, livres de compte, etc.), et sa femme, occupée à feuilleter un livre d'heures – il devrait s'agir d'un imprimé enluminé, mais l'ouvrage pourrait aussi être un manuscrit du fait de la présence d'autres détails archaisants dans le tableau. Le quotidien des personnages est aussi évoqué au travers de leurs vêtements : étonnamment datés, ils correspondent davantage à la manière de se vêtir du siècle précédent. L'intrusion dans l'intimité des personnages est aussi signifiée par la porte entrouverte derrière laquelle on aperçoit un homme. Néanmoins, le tableau est avant tout allégorique et moralisateur : il vient dénoncer l'avarice, ce que soulignent certains symboles chrétiens, comme la balance qui renvoie probablement au Jugement dernier.

◆ **Question 7.** Ce miroir est un exemple de la virtuosité de certains peintres de la Renaissance : tableau miniature, il reflète une fenêtre qui donne sur la ville. C'est aussi un symbole de la vanité qui anime les deux pécheurs comptant leur argent, tout en faisant mine de se livrer à une activité religieuse.

◆ **Questions 8 et 9.** Ce tableau représente une immense armée macabre composée de squelettes qui semble occuper la terre pour s'emparer des vifs. Le *Triomphe de la mort* pourrait être une référence à la Grande Peste du XIV^e siècle, ou plus immédiatement aux guerres européennes du XVI^e. Les tons ocre du tableau révèlent un univers ravagé, en ruines : le sol est jonché

de carcasses. La mort est omniprésente, sous la forme de roués ou de pendus, et surtout de squelettes, occupés à massacrer, à ensevelir les hommes, ou à jouer de la trompette, éléments qui évoquent l'Apocalypse. Les croix sont partout représentées, certains personnages se réfugient dans un enclos marqué d'une croix, d'autres en appellent au ciel. Mais personne n'est épargné : roi, cardinal ou amants sont emportés eux aussi par la mort. Bruegel livre donc ici une vision d'autant plus terrible de l'humanité que la promesse chrétienne de rédemption ou de résurrection est entièrement absente.

3. L'avènement de l'artiste

MANUEL, PAGES 152-153

Doc. 2. Le peintre peint par lui-même

Zeuxis (peintre antique) *peignant Héléne*, fresque de Giorgio Vasari, vers 1560. Arezzo, Casa dei Vasari.

Cette représentation idéalisée de l'atelier montre l'artiste seul face à son œuvre en cours d'achèvement : on distingue pinceaux, palette, creuset pour la préparation des couleurs. Mais l'élément principal du tableau ce sont évidemment les trois modèles, figurant probablement les trois Grâces : l'un pose, l'autre s'y prépare, tandis que celui de gauche se rhabille. Dans la pièce du fond, on aperçoit deux personnages en train d'écrire ou de dessiner : il peut s'agir du personnel de l'atelier ou d'élèves du maître. L'architecture même de la pièce rappelle l'Antiquité, tout comme les vêtements de Zeuxis, et évidemment, le sujet du tableau, qui est sans doute une Diane plutôt qu'une Héléne. Cette représentation à la gloire de l'artiste est intéressante : Zeuxis est peint à l'œuvre, soit un jeu de doublement permanent avec le sujet du tableau qui est l'artiste lui-même. Le spectateur est ainsi amené à s'interroger sur la valeur de l'artiste, et plus seulement sur celle de son œuvre.

Doc. 3. L'artiste et le prince

Connu par une biographie de Pline l'Ancien, c'est à la Renaissance qu'Apelle se voit reconnaître le statut de maître de l'Antiquité. Le texte fait ici un parallèle avec la relation qu'entretenaient Apelle et Alexandre, l'artiste travaillant à la gloire et l'immortalité du souverain, qui le protège et reconnaît sa place dans la société.

Doc. 4. Une commande passée à un peintre florentin

Ce document est caractéristique de l'évolution du marché de l'art à la Renaissance, et montre les rôles respectifs du commanditaire et de l'artiste. Le premier fournit le support de l'œuvre et s'acquitte du paiement à la remise de l'œuvre. Le second est lié par une série d'obligations très strictes, qui remettent en partie en cause l'idée d'absolue liberté de création des « génies » de la Renaissance. L'œuvre finale doit être conforme au modèle que le commanditaire a avalisé, le contrat spécifiant que c'est Ghirlandaio seul qui doit la réaliser – une précision qui correspond sans doute à la pratique de certains artistes de faire réaliser la plus grande partie de leurs œuvres par les membres de leur atelier spécialisés dans certains détails (les drapés, les visages, etc.). Aucune liberté n'est laissée à l'artiste passée cette étape, la réalisation même étant contrainte par le choix de couleurs prestigieuses et coûteuses fait par le commanditaire. Le contrat stipule que l'artiste doit avancer les frais de l'opération : même un artiste majeur comme Ghirlandaio

daio se trouve donc encore en position de faiblesse par rapport à son commanditaire.

Doc. 5. Un portrait de cour

Portrait d'Henri VIII, tableau de Hans Holbein le Jeune, 1537. Liverpool, Walker Art Gallery.

Le portrait d'Henri VIII (1491-1547) par Hans Holbein, son peintre officiel, est un portrait en pied : il constitue un des très rares exemples de ce genre à la Renaissance. Le portraitiste s'est essentiellement concentré sur le détail du costume royal. Sa magnificence souligne la majesté d'Henri VIII, dont témoigne le grand collier de perles et de spinelles – type de gemmes employées en orfèvrerie pour imiter certaines pierres précieuses comme le rubis. Holbein a aussi insisté sur quelques symboles traditionnels de la puissance, comme la dague que tient Henri VIII à la main gauche. Le plus frappant dans le portrait du responsable du schisme anglais est l'attention portée au corps du roi. Holbein a souligné son caractère massif et sa taille, d'où l'impression de puissance brute qui se dégage de l'œuvre, retour à l'idéal du monarque combattant au-delà des usages de cour qui se mettent en place.

Dossier

La Renaissance française

MANUEL, PAGES 154-155

◆ **Questions 1 et 2.** Auparavant, le château d'Anet comportait un portail à l'architecture militaire. À l'inverse, celui-ci est une synthèse entre éléments antiquisants et art français de la Renaissance. Il reprend certains éléments de l'arc de triomphe à la romaine : la porte d'entrée est soulignée par un arc en plein cintre, équilibré par deux portes plus petites, encadrées par quatre colonnes doriques. Insérée dans le tympan de la porte, la *Nymphe de Fontainebleau*, finalement attribuée à Cellini, évoquait aussi Diane de Poitiers, favorite royale. On remarque que des terrasses sont construites de part et d'autre de la porte : elles pouvaient constituer un promontoire pour des musiciens, ou un point de vue pour les convives d'une fête. Le cerf et les quatre chiens qui surmontent la porte évoquent la chasse, activité royale parce que substitut de la guerre. La porte montre comment ce château était donc réservé aux plaisirs de la cour.

◆ **Questions 3 et 4.** Le tableau veut représenter entièrement Rome, où le Colisée occupe une place centrale, au milieu d'une sorte de vaste forum imaginé, ponctué de statues ou d'arcs de triomphe. Caron évoque ici les massacres qui ont suivi la proscription décidée par le second triumvirat, conclu de 44 à 42 av. J.-C. entre Octave, Antoine et Lépide. Il correspond aussi à un épisode très précis des guerres de religion : le « triumvirat » que constituèrent le connétable de Montmorency, Jacques d'Albon de Saint-André, et le duc de Guise contre les protestants en 1561. La représentation du massacre est particulièrement sauvage : en témoigne l'organisation du tableau autour du soldat brandissant une tête tranchée. Cette œuvre constitue une belle anticipation des épisodes les plus sanglants de la fin du siècle, alors même que Caron réalise son œuvre au début des années 1560.

◆ **Questions 5 et 6.** Le très célèbre portrait de François I^{er} par Clouet est d'une facture plus classique que celui d'Henri VIII. Il est coupé à mi-taille, à la manière italienne. Le roi revêt un habit somptueux, mais pourtant simple vêtement de cour qui ne permet pas de l'identifier immédiatement. Trois éléments

rappellent la fonction royale du modèle. Des fleurs de lys sont discrètement intégrées au dais du fond du tableau. Le roi a les deux mains posées sur le pommeau de son épée, symbole du pouvoir militaire. Le collier de l'ordre de Saint-Michel, dont le roi de France est le grand maître, pend à son cou. Enfin, les broderies du pourpoint reprennent le motif de la cordelière, emblème adopté par le roi sur le modèle de sa mère, Louise de Savoie. Ce portrait est original car ni la position de François I^{er} – le portrait royal est fréquemment équestre –, ni des éléments d'emblée explicites ne permettent d'identifier la figure du prince.

◆ **Questions 7 et 8.** Le château de Chambord est un modèle de syncrétisme entre tradition architecturale défensive médiévale et architecture de la Renaissance. Le plan du bâtiment est celui d'un château fort de plaine : une vaste enceinte rectangulaire, ponctuée de tours rondes, dominée par un immense donjon de 45 mètres de côté, flanqué de tours aux quatre angles. Mais les strictes proportions symétriques et harmonieuses témoignent de l'influence italienne – tout comme le fait que le plan soit centré sur le célèbre escalier à vis. De même, les terrasses qui couvrent le donjon, les références à l'architecture antique dans les différentes structures (arcades du donjon, superposition des pilastres sur toute la hauteur du monument), la décoration générale (les murs sont incrustés de losanges et de disques d'ardoise qui rappellent la polychromie de certains monuments italiens), montrent l'évolution qui a eu lieu à la Renaissance. Il faut noter que l'exubérance décorative correspond à une tradition française qu'on retrouve dans certains châteaux du xv^e siècle, comme Saumur. Chambord est ainsi l'un des premiers châteaux sans réelle vocation militaire, et les éléments architecturaux qui rappellent cette fonction restent avant tout symboliques de la puissance royale. Chambord est une résidence princière.

Exercices

MANUEL, PAGES 156-157

1. ARTISTES ET MÉCÈNES, GRANDS PERSONNAGES DE LA RENAISSANCE

2. A. et F. : Laurent de Médicis et Michel Ange. – B. et D. : François I^{er} et Léonard de Vinci. – C. et E. : Charles Quint et le Titien.

3. Les artistes mettent en scène le pouvoir des princes et en retour ceux-ci leur reconnaissent une place d'importance croissante. Charles Quint anoblit le Titien en 1533, et le désigne comme « le plus grand homme de la Chrétienté ».

2. LE GRAND ATELIER ITALIEN

1. a. Foyer : Florence ; œuvre : Santa Maria del Fiore ; artiste : Brunelleschi.

b. Foyer : Rome ; œuvre : *La Remise des clés à Saint Pierre* par le Christ ; artiste : Le Pérugin.

2. À Florence, Botticelli est aussi un protégé des Médicis. Rome domine les débuts du *Cinquecento*, notamment avec Raphaël. Venise accueille des peintres comme le Titien.

3. Les échanges marchands, les guerres en Italie, les artistes italiens invités dans les cours européennes.

3. RENAISSANCE ARTISTIQUE ET HUMANISME

1. Léonard de Vinci était un ingénieur qui a « imaginé » des machines de guerre (chars munis de faux). Il a mené des recher-

ches scientifiques sur l'anatomie. Enfin il a peint des tableaux d'une grande originalité. Michel-Ange fut aussi un homme aux talents multiples : sculpteur, peintre, architecte, poète et ingénieur en fortifications.

2. Le *sfumato*.

3. La connaissance de l'anatomie permet aux artistes d'atteindre le beau idéal, c'est-à-dire les proportions parfaites du corps humain représenté.

4. Léonard de Vinci est un véritable humaniste parce qu'il veut s'affirmer en maîtrisant la nature : « j'ai voulu dompter le monde ». Cette foi en l'homme passe par la soif de savoir avec comme objectif suprême de « comprendre le mystère de la nature humaine ».

4. LA RENAISSANCE, UNE REDÉCOUVERTE DE L'ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE

1. Le Panthéon date de l'Antiquité romaine, l'église du rédempteur date de la Renaissance.

2. 1. Dôme ; 2. Fronton ; 3. Colonnade.

3. La colonnade antique apparaît mais elle est composée de pilastres aux aspects (ordres) différents. La façade est plus complexe, elle se compose d'un fronton principal mais aussi de demi-frontons secondaires. Le dôme est plus élevé et plus audacieux, il est surmonté d'un dôme plus petit et d'une statue.

4. Des statues inspirées de la mythologie ornent les places italiennes, comme *L'Enlèvement des Sabines* de Jean Bologne, à Florence. De nombreuses peintures de la Renaissance comportent des paysages ornés de monuments antiques comme dans *La Remise des clés à Saint Pierre par le Christ* du Pérugin.

5. Les artistes de la Renaissance sont sensibles à la réflexion des humanistes qui ont relancé le goût pour l'Antiquité gréco-romaine. Ces artistes cherchent désormais à égaler la beauté de l'art antique. Ils s'inspirent d'œuvres d'art qui ont été retrouvées dans des monastères et dans des fouilles archéologiques.

Méthode

Analyser un tableau

MANUEL, PAGES 158-159

1. PRÉSENTER L'ŒUVRE

• Auteur : Paolo Caliari dit Véronèse ; date : 1573 ; titre : *Le Repas chez Levi* ; lieu de conservation : Venise, Galleria dell'Académia.

• Le Christ ; la Cène.

• Au *Cinquecento*, c'est un des principaux foyers de la Renaissance.

2. ANALYSER UN TABLEAU

a. La composition

• Trois arcades séparées par deux imposantes colonnes.

• Les lignes de fuite organisent la composition du tableau et donnent l'illusion de la perspective en convergeant vers des points situés au centre de la toile.

• L'interaction des gestes et des regards donne une impression de mouvement et rend les personnages plus vivants. Le procédé permet aussi de relier les différentes parties du tableau, comme le montre la posture de Véronèse près d'un pilier (6).

b. Les couleurs et lumières

• Les couleurs froides de l'arrière-plan s'opposent aux couleurs chaudes du premier plan. Cela accentue l'illusion de perspective.

• Véronèse met ses couleurs au service de la lumière : il les associe à leurs complémentaires, use d'ombres colorées et superpose du noir sur de la couleur, des couleurs chaudes sur des couleurs froides (l'habit rose du serviteur noir sur l'habit vert de Véronèse). L'artiste met aussi en valeur les matières en peignant des étoffes somptueuses avec des alliances originales de couleurs vives.

c. Les personnages et objets

• Oui, chaque personnage possède son individualité, les objets sont facilement reconnaissables grâce à la précision du trait et au souci du détail. Véronèse attache un soin particulier au rendu des tissus.

• Andrea Palladio

3. INTERPRÉTER L'ŒUVRE

• Ces personnages sont sans rapport avec le récit biblique de la Cène et sont représentés dans des postures jugées offensantes.

• L'artiste de la Renaissance veut passer à la postérité. Il signe ses toiles et se représente dans ses œuvres. Véronèse se place au premier plan et non discrètement dissimulé, comme Michel-Ange sous les traits de saint Barthélemy dans le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine (cf. manuel, page 147).

• L'eucharistie.

• La partie B qui est assez sobre fait penser à une scène religieuse. Les parties A et C marquées par le luxe et le foisonnement des personnages étrangers au récit sacré évoquent un fastueux dîner vénitien.

Révision

MANUEL, PAGES 160-161

◆ **Question 1.** *L'École d'Athènes* est doublement structurée. La scène est d'abord encadrée par une architecture figurée qui prolongeait l'architecture de la chambre de la Signature. Sous un plafond à caissons, se déploie une voûte puissante, redoublée dans le tableau par d'autres arcades qui mènent vers le ciel du dernier plan. Cette succession d'arcs en plein cintre s'organise selon une stricte perspective, avec un point de fuite qui met en valeur les deux personnages de Platon et d'Aristote, pères de la philosophie antique.

◆ **Question 2.** Le décor architectural est le principal élément évoquant l'Antiquité. L'organisation en a probablement été inspirée par le projet de Bramante pour Saint-Pierre de Rome. Certains commentateurs considèrent que la pièce principale pourrait aussi évoquer des thermes. D'autres éléments du décor ont leur importance, comme la frise, qui supporte la scène, ponctuée de figures féminines antiquisantes, ou les médaillons qui encadrent la troisième arcade, et surtout les deux statues des dieux protecteurs des arts, Apollon et Minerve, qui occupent les grandes niches du deuxième plan.

◆ **Question 3.** Les deux figures divines illustrent la prétention de cette œuvre à l'universalité. Mais, surtout, chaque personnage évoque une branche du savoir. C'est d'abord la philosophie, avec Aristote, Platon et Héraclite, mais aussi le cynique Diogène. Averroès fut sans doute le principal philo-

sophe musulman de l'Occident, et c'est comme tel qu'il est représenté ici, il était aussi médecin et juriste. À travers Pythagore et Euclide, ce sont l'arithmétique et la géométrie qui trouvent une incarnation.

◆ **Question 4.** La représentation de l'artiste par lui-même ou d'humanistes de son temps est fréquente dans les œuvres de la Renaissance. Raphaël représente ici deux des plus célèbres hommes universels de son temps, Léonard et Michel-Ange qui incarnent deux philosophes majeurs, Platon et Héraclite. Imitation de l'Antiquité, l'humanisme a pour but d'égaliser ces modèles, voire de les dépasser : Raphaël exprime ainsi dans la

représentation artistique cette volonté de fusion de deux époques, intégrées dans le même espace de la fresque.

◆ **Question 5.** *L'École d'Athènes* est donc une œuvre totale qui réalise l'ambition de la Renaissance de rejoindre ses modèles antiques au-delà du temps : les savoirs sont rassemblés pour donner une dimension universelle à la connaissance de l'homme. Elle est symbolisée par le double geste de Platon et d'Aristote, désignant l'un le ciel et l'autre la terre, évoquant ainsi leurs philosophies respectives, et liant surtout les deux dimensions de l'Univers. Par le savoir, le dessein divin peut être accompli par l'homme.