

1. L'humanisme (xvi^e siècle)

ÉCRIRE, LIRE, VOIR : LA RENAISSANCE

Érasme

Lettre à Sadolet

p. 21

● **Traduction** : *traduction des Grecs*, l. 8-9.

● **Glose** : *commentaire*, l. 20.

LIRE : L'humaniste au travail

1- Une vaste culture livresque

Auteurs cités :

– **Sénèque** (l. 4) : écrivain et philosophe romain, né à Cordoue (4 av. J.-C. – 65 ap. J.-C.) ; auteur de tradégies, il est surtout cité par les auteurs humanistes pour sa pensée morale (sagesse stoïcienne).

– **Augustin** (l. 7) : évêque africain (354-430), père de l'Église, philosophe et théologien, auteur des *Confessions* (► p. 389).

– **Chrysostome** (l. 8) : saint Jean Chrysostome (« Bouche d'or »), père de l'Église né à Antioche (349-407), auteur de traités ascétiques et d'ouvrages d'exégèse.

Au total, une culture livresque fondée sur des ouvrages anciens, antiques ou chrétiens.

2- L'activité d'un humaniste

● **Lien entre humanisme et progrès de l'imprimerie** : de nombreux humanistes, Érasme, mais aussi Rabelais et Marot, ont travaillé chez des imprimeurs illustres comme correcteurs.

● **Quête du savoir** : idée que les textes sont en perpétuel inachèvement comme les *Adages* d'Érasme, mais aussi comme les *Essais* de Montaigne (► p. 36-288). La structure accumulative du texte traduit aussi la boulimie d'activités intellectuelles des humanistes.

● **Synchrétisme** : travail sur les écrivains antiques (Sénèque) et les Pères de l'Église (Augustin, Chrysostome).

● **Philologie** (mise au point des textes anciens) : *expurger mon Sénèque*, l. 3-4.

VOIR

3- L'allégorie de Dürer

L'ensemble de la gravure représente un cavalier d'allure fière qui chevauche en compagnie de son chien à travers un paysage sauvage. Deux apparitions, la Mort et le Diable, cherchent à le détourner du but de son voyage qui apparaît au loin sous la forme d'un château. L'image du manuel reproduit un détail, le visage du cavalier et celui de la Mort. Deux interprétations sont possibles. Pour les uns, Dürer a représenté un **reître infernal**, à la fois victime et complice de la mort qui s'apprête à l'entraîner. La présence d'un crâne dans le coin gauche de la gravure dans son ensemble indiquerait alors que celle-ci est un *Memento mori*, une sorte de fragment d'une danse macabre. Pour les autres, le cavalier au fier visage représenterait le **chevalier chrétien** qui, vainqueur de ses deux ennemis traditionnels, le Diable et la Mort, marche avec assurance vers son salut (présence d'un S pour *Salus* à l'intérieur du monogramme de signature). La fermeté du visage de ce cavalier qui refuse de regarder la Mort semble corroborer cette seconde interprétation.

4- Peinture de Tito Lessi

Même impression d'**intense activité** de l'atelier dans la peinture de Lessi et dans la lettre d'Érasme. On peut penser que les deux personnages de gauche en train d'examiner une feuille in-folio sont l'imprimeur et son correcteur. À l'arrière-plan, sans doute le compositeur, tandis que le jeune homme en train de tourner la presse n'est que l'apprenti à qui l'on réserve les tâches les moins nobles.

L'ITALIE ET LES ARTS

Balthazar Castiglione

Le Livre du Courtisan (p. 22)

« Le vrai et principal ornement de l'esprit, ce sont les lettres »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : L'éloge et le blâme. Le souverain humaniste.

■ **Préalables** : Évoquer la rivalité entre la France et l'Italie sur la prééminence dans le domaine des arts (*translatio studii*) et des armes (*translatio imperii*). Rappeler l'importance des Médicis à Florence dans le domaine des arts. Préciser l'enjeu des Guerres d'Italie pour les

souverains français : conquêtes territoriales (Naples, le Milanais), techniques, culturelles.

■ **Vérifier** la compréhension de : *abhorrent*, l. 6 (= haïssent).

LIRE : Un roi idéal

1- Éloge du roi, critique des Français

Texte construit sur le contraste entre l'image positive de François I^{er} et l'image négative des Français. En fait, Castiglione peint François I^{er} sous les traits d'un souverain humaniste italien. Le discours du Comte est chargé plus particulièrement du blâme des Français, tandis que celui de Julien de Médicis assume l'éloge du souverain.

● Aspects négatifs des Français dans le discours du Comte

– Gradation dans le mépris des lettres chez les Français : *n'apprécie pas [...] abhorrent*, l. 5-6.

– Réticences vis-à-vis des lettrés, l. 7-8.

– Dispositions des Français à s'amender mises en doute : *peut-être, comme vous dites*, l. 31.

Julien de Médicis est plus modéré dans sa condamnation des Français : *cette erreur*, l. 10 ; *si éloignés de cette profession*, l. 25. Face au miracle que constitue la venue d'un souverain lettré, il affiche un optimisme sans faille, l. 14-15.

● Éloge du roi François I^{er}

Par le témoignage direct (*je vis*, l. 16-17) ou indirect (*J'entendis*, l. 21 ; *il me fut dit*, l. 23) de Julien le Magnifique, la présentation du souverain français est accréditée, tandis que celle des Français n'est fondée que sur l'opinion du Comte qui avance ses jugements négatifs sans les justifier.

Le **blâme**, qui joue sur l'image négative que les lecteurs italiens ont des Français, rend plus crédible l'éloge du souverain : si l'image des Français, conforme à leurs attentes, est juste, celle du souverain, fondée sur des témoignages, l'est *a fortiori*. Encore Julien précise-t-il que ce souverain est plus que Français, puisque *le royaume de France devait toujours lui paraître peu de chose*, l. 20-21.

2- Un roi humaniste

François I^{er} est ici un roi lettré (« père des lettres et des arts », l. 14, 24) ; beau, l. 17-18 ; humain, l. 19-20 ; courageux, l. 13-14, l. 22-23 ; généreux (qualité médiévale du souverain), l. 23.

Qualité première du roi humaniste = l'**harmonie** entre les complémentaires, force et bienveillance, beauté du corps et de l'esprit.

Conclusion

L'image de François I^{er} est assez conforme à celle que le roi voulait donner de lui-même : auteur de poèmes, il a fait venir d'Italie de nombreux artistes, en particulier ceux qui ont décoré le château de Fontainebleau. Malgré le début des dissensions religieuses qui le conduisirent à adopter une position ferme vis-à-vis des écrivains qui, comme Marot, étaient tentés par le mouvement de rénovation religieuse, il s'est réellement comporté en mécène et a largement contribué à l'introduction en France de l'humanisme philologique et artistique de l'Italie.

① Érasme, *Le Cicéronien*.

② Érasme, *Lettre à Jacques Sadolet*.

LIRE : Rome au péril des Barbares

1- Texte 1 : les références mythologiques et religieuses

Deux comparaisons opposant une histoire mythologique à une scène évangélique ⇒ mise en cause du paganisme de la ville de Rome.

● **Jupiter et Danaé/Gabriel et la Vierge** : Acrisios, grand-père de Persée, avait demandé à l'oracle comment il pourrait avoir des fils. Il lui fut répondu que sa fille, Danaé, aurait un fils qui le tuerait. Pour l'éviter, Acrisios enferma Danaé dans une chambre de bronze. Zeus, transformé en pluie d'or, pénétra par une fente du toit et obtint l'amour de la jeune fille. Cette légende est ici mise en balance avec l'Annonciation de la naissance du Christ à la Vierge. Dans les deux cas, conception miraculeuse d'un fils alors que la mère ne devrait pas pouvoir en avoir. Explication matérielle avec le mythe antique, alors que dans le cadre de la naissance du Christ aucune explication rationnelle n'est proposée ⇒ mythe = avatar concret du mystère de la naissance du Christ, voire, dans le cadre du **syncretisme**, préfiguration de ce mystère.

● **Jupiter et Ganymède/Jésus-Christ montant au ciel** : comparaison fondée sur l'élévation des deux personnages, Ganymède sous l'impulsion de Jupiter, le Christ sous celle de Dieu. Dans un cas, élévation matérielle, dans l'autre purement spirituelle : l'aigle marque la matérialité, les anges autour du Christ la spiritualité.

2- Texte 2 : les procédés rhétoriques de l'indignation

● **Syntaxe** : phrase nominale exclamative (*Barbarie inouïe !*, l. 1) ; énumération cumulative des noms de peuples (l. 1-2) ; énumération en gradation croissante des métaphores de Rome (*citadelle... nourrice... demeure... mère*, l. 11-14), des bienfaits de Rome (*accueilli, réchauffé, éduqué*, l. 15-16), du sentiment pour Rome (*plus chérie, plus douce, plus heureuse même*, l. 19-20) ; interrogation oratoire (l. 1-5, 14-25) ; antithèse (*sauvage/civilisé et apprivoisé*, l. 20-21).

● **Sémantique** : hyperboles (l. 1-4) ; métaphores (l. 11-14) ; personnification des belles-lettres (l. 31-32) grâce à leur association avec les Muses.

3- Culture chrétienne et culture antique

Par la voix de Buléphore, Érasme semble opposer dans le texte 1 les civilisations chrétienne et antique, en déplorant que le goût de ses contemporains privilégie l'iconographie païenne au détriment de l'imagerie chrétienne. Mais devant les pillages perpétrés à Rome par la soldatesque de Charles Quint, il refait dans le texte 2 l'unité de la culture européenne, par-delà cette querelle esthético-religieuse. Il associe dans une même définition de la Ville éternelle la référence chrétienne (*la citadelle de la religion chrétienne*, l. 11) et la référence païenne (*la demeure la plus tranquille des Muses*, l. 12-13), et juxtapose l'ébranlement de *la religion chrétienne* [qui] *chancelle* et la *furie de Bellone* (l. 28-29). Pour confirmer ce syncretisme typique de la culture renaissante, on peut

d'ailleurs noter un troublant effet d'intertextualité entre les l. 31-32 et le dernier vers du sonnet des *Regrets*, p. 104.

PISTES

■ **Pour une séquence : L'image du souverain à la Renaissance** (les qualités ; rêve et réalité) : Rabelais, *Gargantua*, p. 32 ; La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, p. 33.

■ **Exercice complémentaire** : Constituez un dossier avec des reproductions d'œuvres des artistes italiens qui ont décoré Fontainebleau.

■ **Lecture cursive** : B. Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, éd. Garnier-Flammarion, 1991.

■ **Bibliographie** : E. Bourassin, *François I^{er}, le roi et le mécène*, éd. Tallandier, 1997.

FORMER L'HOMME NOUVEAU

Rabelais

Pantagruel

p. 24

« Que rien ne te soit inconnu »

APPROCHES

■ **Axe d'étude** : L'éducation humaniste.

■ **Préalables** : Évoquer le contexte politique. Le roi François I^{er} et sa sœur Marguerite de Navarre soutiennent les efforts des lettrés en 1520-1530, encouragent les traductions, multiplient les autorisations d'imprimer. Les humanistes ont le sentiment de vivre une époque tout entière tournée vers le savoir. La lettre est reliée de manière très lâche au récit, dont le contenu importe plus que la fonction narrative.

■ **Vérifier** la compréhension de : *précepteurs*, l. 6 (= personnes chargées de l'éducation d'un enfant en dehors de toute institution scolaire) ; *palefreniers*, l. 11.

LIRE : Une nouvelle éducation

1- L'optimisme de la Renaissance

● Les humanistes ont le sentiment qu'**aucun domaine du savoir ne leur est fermé** (structures d'accumulation, l. 2-3). L'imprimerie (l. 3), offre un accès à tous les écrivains antiques dont on édite et commente les œuvres. Accès au savoir pour tous, même ceux qui en paraissent écartés, les basses classes sociales (l. 10-11), et les femmes (l. 12).

● Le savoir apparaît comme une **source de plaisir** (*je me délecte*, l. 15).

● Confiance dans les **capacités d'assimilation** de l'esprit humain (voir l'ensemble du programme à partir de l. 23).

● **Liaison savoir / vertu** qui sous-tend tout le programme encyclopédique d'éducation (l. 20).

2- L'enseignement des langues

Deux allusions à la nécessité d'apprendre les langues (l. 1-3 et 23-26), un aspect primordial du programme humaniste, parce que par les langues, mortes ou vivantes (l'italien), les savants prennent directement **connaissance du savoir antique**, sans passer par les commentaires médiévaux. Source de savoir et de sagesse (*l'atelier de Minerve*, l. 10), les langues préparent même à bien mourir (importance des *Artes moriendi*), l. 16-18.

3- Un enseignement équilibré entre :

– savoir **littéraire** (littérature grecque et latine) et savoir **scientifique**, l. 27, 29, 35 (géométrie, arithmétique, histoire naturelle) ;

– savoir **théorique** (connaissance des textes, *par cœur* pour *les beaux textes*, l. 33 ; lecture soignée des médecins antiques et arabes, l. 40, et des savants juifs, l. 41) et savoir **pratique** (fréquentation des hommes, l. 20-22 ; connaissance du monde, l. 35-39 ; *dissections*, l. 41-42) ;

– savoir **profane** avec toute la littérature antique, et **religieux** : le grec sert d'abord à lire le *Nouveau Testament* et l'hébreu l'*Ancien Testament*, l. 25, l. 43-44 ⇒ **syncrétisme** : l. 15-18, Gargantua affirme se délecter de la lecture des auteurs antiques, donc païens, pour attendre l'heure où Dieu l'appellera à ses côtés.

Méfiance vis-à-vis de l'astrologie (l. 31-32), art de l'erreur et de l'analogie, et qui ne s'accorde pas avec un programme humaniste fondé sur la vérité et sur l'observation du monde.

4- Le ton de Gargantua à son fils

Fréquence des impératifs (*achève*, l. 30 ; *apprends*, l. 31 ; *laisse*, l. 31 ; *relis*, l. 40 ; *va*, l. 43), des verbes injonctifs, (*je t'engage*, l. 19 ; *J'entends et je veux*, l. 23 ; *je veux*, l. 33, 35), et des subjonctifs de souhait ou d'ordre (*Qu'il n'y ait pas*, l. 26-27 ; *qu'il n'y ait*, l. 36 ; *que rien ne te soit*, l. 39). Modalité injonctive et ton solennel de la lettre tempérés par l'appellation *mon fils* (l. 19), la signature, *ton père* (l. 45), et l'affection que l'on pressent tout au long de la lettre : Gargantua reconnaît son ignorance passée (l. 15), et affirme le plaisir qu'il prend aujourd'hui au savoir, *je me délecte* (l. 15). Il insiste sur la continuité de l'éducation qu'il propose à son fils : *je t'en ai donné le goût quand tu étais encore jeune* (l. 29-30).

Donc le **sérieux** qu'inspire le souci de dispenser une bonne éducation, mais non dénué d'une **tendresse** un peu austère.

Conclusion

Un ton qui contraste étonnamment avec les autres chapitres de Rabelais, en particulier dans *Pantagruel*. Cela traduit l'intérêt tout particulier que les humanistes attachent à l'éducation. On trouve ici l'attrait de Rabelais pour toutes les formes de savoir que son œuvre entière laisse transparaître de manière ludique.

■ Montaigne, *Essais*.

LIRE : Leçons de pédagogie

1- Le refus de Montaigne

Montaigne récuse une éducation purement livresque, qui met l'élève à la torture (*la géhenne*, l. 24) en l'accablant sous des horaires démesurés (l. 24-25). Il reproche à cet enseignement d'être coupé de la vie au sens que non seulement il en détourne (Cicéron, l. 4-5, préférant aimer plutôt que perdre son temps à étudier l'amour chez les poètes), mais qu'il lui nuit. Car au mieux il est inutile (l. 2-3 le décalage chronologique entre la leçon préventive et la réalité qui ne l'a pas attendue), au pire il est néfaste et mortifère (champ lexical de la dégradation : *corrompre*, l. 23 ; *abêtis*, l. 31 ; *abrutissent*, l. 44). Dans tous les cas il est inapte à former un honnête homme (l. 29-30).

2- Le principe d'une éducation réussie

À l'opposé d'une éducation dilatée dans le temps et confinée dans l'espace clos de la salle d'étude, Montaigne prône une éducation resserrée dans la durée et ouverte sur le monde. Le resserrement temporel se fait à deux niveaux, dans le temps de la vie (*les premiers quinze ou seize ans* seulement, l. 8) et dans celui de la journée (au lieu que l'élève y consacre *quatorze ou quinze heures par jour*, l. 24-25). Il implique que l'enseignement se concentre sur les principes essentiels, ceux qui lui apprennent à penser et à agir droitement en *form[ant ses] jugements* et *[ses] mœurs* (l. 48-49) : *les simples discours de la philosophie* (l. 13) et non les *subtilités épineuses de la dialectique* (l. 11-12). Quant à l'ouverture, elle n'est

pas seulement spatiale, comme le montre l'énumération des l. 45-46 qui glisse des lieux de l'étude aux circonstances plus générales, associant le temps (*toutes heures*) à l'espace (*toutes places*). Cela traduit bien le souci de ne pas couper l'éducation de la vie, dans sa variété imprévisible.

3- Montaigne et Rabelais

● Oppositions

– ambition encyclopédique chez Rabelais / primat de la philosophie chez Montaigne ;

– opposition entre l'éducation et la vie chez Montaigne / fusion apparente des deux chez Rabelais.

● Convergences

– même foi envers la raison, même défiance envers les *supercheries* et *futilités* (Rabelais, l. 31-32) ou les sophismes (Montaigne, l. 11-12) ;

– même souci d'ouvrir l'éducation sur le monde et la vie (Rabelais, l. 20-22 ; Montaigne, l. 45-46).

PISTES

■ **Pour une séquence : Le savoir en question** (contenus et méthodes ; la rigueur et le plaisir ; enthousiasme et distance) : Montaigne, *Essais*, p. 36 ; Descartes, *Discours de la méthode*, p. 290 ; Fontenelle, *Histoire des oracles*, p. 80 ; Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, p. 39.

■ **Exercice complémentaire** : Comparez cette lettre de *Pantagruel* aux chapitres sur l'éducation dans *Gargantua*.

■ **Lecture cursive** : *Bâtisseurs d'école*, éd. Nathan, 1994, pp. 75-134.

■ **Bibliographie** : G. Milhe Poutingon, *François Rabelais, Bilan critique*, éd. Nathan.

RELIGION : LE RETOUR AUX SOURCES

Marguerite de Navarre

La Comédie de Mont-de-Marsan

(p. 26)

« La Superstitieuse »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : La conception religieuse des évangélistes. L'allégorie (p. 503). La satire (p. 112).

■ **Préalables** : Préciser la définition de l'allégorie (figure de style qui consiste en une métaphore prolongée et prend souvent la forme d'une personnification illustrant une idée abstraite par une représentation concrète). Rappeler le contexte historique de la critique des pratiques bigotes par les évangélistes et le rôle de protectrice qu'a joué Marguerite de Navarre.

■ **Vérifier** la compréhension de : *aggravée*, v. 7 (= causer de la douleur) ; *travaux*, v. 27 (= souffrances).

LIRE : Allégorie et critique

1- Les pratiques religieuses de la Superstitieuse

● Le voyage pèlerinage (v. 1-6), à fonction simplement guérisseuse et non rédemptrice (= pèlerinage de moindre importance). Au passage, mise en cause de l'association égalitaire de la Vierge et du Christ.

● Pèlerinage conçu comme le moyen de brider le corps (macération, v. 7-12), pour acquérir des *mérites*.

● Le nombre, excessif, des prières (v. 13-14), importe plus pour la Superstitieuse que la qualité. On passe de la prière à la neuvaine, c'est-à-dire à la répétition d'une même prière.

● Valeur rédemptrice de l'objet (le psautier) et non de la prière, v. 15-16.

● Intercession des saints qui sont chacun investis d'un pouvoir guérisseur particulier, v. 17-28 (= mise en cause du culte des saints, v. 46).

● Superstition quasi païenne avec l'observation de la fumée des cierges pour découvrir si Dieu est ou non favorable aux demandes, v. 31 sqq.

2- Un personnage allégorique

- Personnage très concret (qui éprouve douleurs, plaisirs, espoirs, inquiétudes), mais qui représente une idée abstraite (celle de la superstition) = définition d'un personnage allégorique.
- Accumulation des pratiques superstitieuses → le personnage symbolise le comportement religieux superstitieux d'un certain type de croyants que dénonce Marguerite de Navarre.
- La désignation même, « La Superstitieuse », suggère que le personnage n'a de réalité que par la collection de pratiques religieuses qu'il rassemble.

3- Une satire des rites

- Par la disqualification du personnage : la Superstitieuse incarne le **croquant sûr de lui-même** (l'expression *le vrai pèlerin*, v. 6, manière de juger et d'exclure les autres), **de sa foi et de sa pratique** (*qui n'est pas chose vaine*, v. 30 ; *je sais*, v. 35). La Superstitieuse est aussi le **croquant naïf** qui s' imagine que plus la peine est grande plus le bénéfice est important (*gros mérites*, v. 12), mais dont les actes de foi ne sont pas dénués de calcul : *Je les garde au dimanche/Dont j'espère bien mieux* (v. 39-40) ; ces deux expressions suggèrent un gain matériel plutôt que spirituel. La familiarité de l'expression finale, *bref, pour sauver mon âme* (v. 41), indique aussi l'intention critique de l'auteur.
- Par l'accumulation même des rites : l'hyperbole (*De tous saints... pour toutes saisons... De tous dangers*, v. 23-26), exprime l'aspect maniaque de ce culte.

Conclusion

Une forme didactique proche de l'esprit des « moralités » du théâtre médiéval, qui convient aux pratiques archaïques visées par la satire. La mise en cause du formalisme religieux plaide indirectement pour une foi authentique, vivante et personnelle.

PERSPECTIVES

(p. 27)

■ Rabelais, *Le Quart Livre*.

LIRE : Un récit satirique

1- La satire de la gourmandise

Au premier degré, et sans préjuger d'une lecture plus iconoclaste, ce texte met en scène une allégorie de la goinfrerie, à travers un défilé carnavalesque qui en décline les figures les plus monstrueuses. En faisant ainsi la satire d'un des sept péchés capitaux, la gourmandise, Rabelais donne des gages à l'orthodoxie religieuse : libre à des esprits mal intentionnés de voir ensuite dans son texte une parodie de l'office catholique...

2- Une parodie d'office catholique

- *Le minois et les gestes...*, l. 1 : attitude de componction.
- *Le son de campane*, l. 3 : les cloches d'appel à l'office.
- *Tous se rangèrent...*, l. 3-4 : la procession.
- *Un gras, jeune, puissant Ventru*, l. 6 : tradition de l'ecclésiastique gros et gras.
- *Portait une statue de bois...*, l. 7-8 : allusion à une procession promenant et exposant une statue.
- *Corbeilles, paniers, balles, pots...*, l. 22 : les instruments de l'Eucharistie.

- *Ne sais quels Dithyrambes...*, l. 24 : les chants de la messe (nuance satirique de *ne sais quels*).
- *Hippocras blanc, avec la tendre rôtie sèche*, l. 26-27 : le vin et le pain (l'hostie) de l'Eucharistie.

3- Réalisme et fantaisie

● Réalisme

- Description de l'effigie ancrée dans la réalité française (localisation, à Lyon, l. 9 ; contexte, *au carnaval*, l. 9 ; nom, *Manduce*, l. 10).
- Précision de la longue phrase accumulant les caractéristiques de *Manduce*, l. 11-19 : abondance d'adjectifs ; précision du mécanisme d'animation de la statue, l. 16-18 ; référence comparative à un fait réel (le *dragon de saint Clément*, l. 19).
- Énonciation prise en charge par le narrateur et ses compagnons et qui présente la scène comme une chose vue (*considérant*, l. 1 ; *Approchant les Gastrolâtres, je vis*, l. 20) et entendue, (*ouïmes*, l. 3).

● Fantaisie

- Comme toujours chez Rabelais les noms propres sont des inventions fantaisistes, mais significatives : *Gastrolâtres*, adorateurs du ventre, l. 2.
- Plus généralement création lexicale : *magnigoule*, l. 2 ; *Manduce*, l. 10 ; *horifiques*, l. 14 ; *terrifiquement*, l. 18.
- Références bibliographiques qui, produisant un faux effet de réel, accentuent au contraire l'impression fantaisiste aux yeux du lecteur averti, l. 8-9.
- Structures accumulatives et termes savants qui traduisent plus la fantaisie verbale que l'ancrage dans la réalité, l. 22-23 et surtout l. 24-25.

VOIR

On retrouve sur ce tableau dans le genre de Bosch la procession décrite par Rabelais. Au premier plan, quatre religieux, dont certains ventrus. Procession de nourriture également (voir personnage au premier plan à droite). Mais ambiance encore plus fantaisiste que chez Rabelais (danse, musique, instrument de musique gigantesque au premier plan). Il s'agit en fait d'une représentation du combat de Carnaval et de Carême. Les deux personnages traditionnels de ce combat sont le joueur de musique, à gauche, et le porteur de poissons à droite, le premier représentant le temps de Carnaval, le second celui du Carême. Voir le tableau de P. Brueghel, *Le Combat de Carnaval et de Carême*.

PISTES

■ Pour une séquence

- **La religion en question** (► *infra*, p. 63-64).
- **L'expression du sentiment religieux** (lyrisme, religion et nature) : Frère Luis de León, p. 28 ; Rousseau, *Émile*, p. 296 ; Voltaire, *Prière à Dieu*, p. 297 ; Claudel, *La Muse qui est la Grâce*, p. 154.
- **Exercice complémentaire : Oral**
Identifiez les mètres et le schéma des rimes dans l'extrait de *La Comédie de Mont-de-Marsan*. Expliquez ces choix.
- **Lecture cursive** : Marguerite de Navarre, *Poésies chrétiennes*, éd. du Cerf, 1996.
- **Bibliographie** : L. Febvre, *Au cœur religieux du XVI^e siècle*, EHESS, 1968.

Frère Luis de León

Poèmes

p. 28

Nuit sereine

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : L'expression lyrique (p. 504). L'amour sacré. Le syncrétisme de la culture de la Renaissance.

■ **Préalables** : Donner aux élèves quelques notions sur le néoplatonisme (sentiment d'exil sur la terre ; aspiration des âmes à retourner au lieu d'où elles sont tombées).

■ **Vérifier** que sont compris : les planètes Mercure et Vénus, l. 22-23 ; les *siècles d'or*, l. 26 (= l'âge d'or).

LIRE : Dire l'harmonie du monde

1- Les procédés lyriques

● Expression du *je* qui se raconte dans le moment même où il parle : « le *je* lyrique est une construction qui résulte d'une « expérience » personnelle transformée en acte essentiel » (C. Fromilhague/A. Sancier) : *éveillement dans mon cœur une angoisse brûlante*, l. 3 ; *je dis*, l. 5.

● Animation des objets naturels (*la lune meut son disque argenté...*, l. 21-23 ; la marche des planètes, l. 24-27) et multiplication des images, souvent hyperboliques : *un torrent s'échappe...*, l. 3-4 ; le ciel conçu comme un temple, l. 6 ; la *marche silencieuse* du ciel, l. 10-11 ; *s'avance Mars sanglant et irrité*, l. 24 ; *Jupiter... rassérène le ciel*, l. 25 ; *roule Saturne...*, l. 26 ; *la prison*, l. 29.

● Apostrophes : l. 6, 12, 35-36.

● Ponctuation émotive (points d'exclamation et d'interrogation), interjections (l. 12, 14, 35-36).

● Phrases de plus en plus brèves, de plus en plus nominales pour traduire l'émotion du *je* (voir la progression sur les l. 28-36).

● Figures de la répétition, par ex. l. 31.

● Surcharge adjectivale, par ex. l. 33-36.

2- De la peine au bonheur, du terrestre au divin

Les deux sentiments sont présents dès le début de la contemplation (l. 3), mais la peine et l'angoisse l'emportent par le biais d'un **sentiment néoplatonicien** de la vanité de l'existence. L'âme, exilée, enfermée au cours de son séjour sur la terre (*cette prison basse et obscure*, l. 7 ; *brise la prison qui enferme son âme*, l. 29), n'a plus accès à sa vérité qu'elle a oubliée (l. 8-9), mais seulement à *l'ombre vaine* (l. 9), de cette vérité (l. 13).

Cette vision platonicienne de la vie se combine avec une **vision chrétienne traditionnelle** qui fait de la vie terrestre un temps de séduction capable de faire perdre à l'homme le bénéfice de la vie future : il faut échapper aux *fantaisies de cette vie séduisante* (l. 14-15), à *cette terre basse et grossière* (l. 16), à *la bassesse de la terre* (l. 28),

pour trouver le lieu du souverain bien.

Il y a donc clairement une **transition du terrestre au divin**. C'est par la contemplation des mouvements harmonieux des objets naturels que Frère Luis accède à la vision extatique des dernières lignes. **Trois temps** sont perceptibles :

1- Conscience de l'état captif de l'âme (l. 6-13).

2- Contemplation de la beauté de la nature (l. 14-30).

3- Extase mystique devant l'harmonie du monde (l. 31-36).

3- L'inspiration chrétienne et la culture antique

Le néoplatonisme repose en lui-même sur le syncrétisme d'une double vision du monde, antique par sa philosophie, et chrétienne par sa foi. Tout le développement sur l'immortalité des âmes emprunte à part égale à la philosophie de Platon (*Phédon*) et à la pensée chrétienne.

● La culture antique

– L'allusion à Saturne et à l'âge d'or (l. 26).

– L'idée que le savoir descend sur terre depuis les régions éthérées : *l'astre d'où pleut le savoir* (l. 22).

– Le séjour des âmes après la mort, en particulier l'*éternel printemps* qui y règne (l. 34), correspond à la description des Champs Élysées (l. 33-36).

● L'inspiration chrétienne

– Le séjour des âmes après la mort correspond en partie à la représentation iconographique du paradis terrestre (*prairies*, l. 35).

– Le ciel comme localisation du divin dans la logique chrétienne.

– L'idée que l'on peut accéder à Dieu par la contemplation des beautés de la Création (► Psaume 104).

VOIR : Peindre l'harmonie du monde

4- L'aspiration platonicienne au divin

Ce détail du tableau représente l'ermitage de saint Jérôme, mais l'arrière-plan, non réaliste parce que sans rapport avec la légende du saint, figure un paysage des bords de la Meuse. Tout traduit ici l'harmonie du monde dans une logique d'élévation vers le divin.

● **La composition horizontale** en trois plans successifs soulignés par l'étagement des couleurs (vert-brun pour la zone terrestre du premier plan, vert-bleu pour la zone intermédiaire de la terre et du ciel, blanc ou bleu intense pour le ciel), qui signifie en lui-même le passage du terrestre au céleste, de la lourdeur à la légèreté.

● **La dimension verticale assurée** par le rocher de l'ermitage et par l'arbre. Ces rochers ne correspondent à aucune réalité dans le paysage de la Meuse, mais sont l'héritage d'une symbolique chrétienne ancienne et font référence à la montagne désertique où Moïse reçut la Loi → contraste entre l'humain (le fleuve et les activités qu'il suscite), et le divin (la montagne escarpée). L'arbre revêt la même fonction d'**élévation vers Dieu**. Il permet aussi la séparation entre les deux espaces de ce fragment de tableau : à gauche le profane et les bords de la Meuse, à

droite, le sacré avec l'ermitage et saint Jérôme. Symbole de vie, l'arbre est le seul être vivant qui participe aux trois mondes, le monde terrestre par ses racines, le monde humain par son tronc à portée des hommes et le monde céleste par son branchage. Ici, la longueur du tronc fait écho à l'escarpement de la montagne pour signifier la difficulté d'accès au divin.

5- Convergences et divergences avec le texte de Frère Luis de León

● Convergences

- Aspiration au divin par l'élévation.
- Sentiment de l'harmonie du monde.

● Divergences

Alors que chez Frère Luis, l'harmonie n'existe que dans les sphères célestes où l'âme retrouve son lieu, chez Patinir, cette harmonie du monde est également perceptible au plan humain : l'arrière-plan de paysage traduit une vision sereine d'un monde certes arrêté sous le regard de Dieu, mais dont chaque parcelle est un **reflet de la beauté divine** : nul sentiment ici d'une terre *basse et grossière*. Les tableaux de Patinir donnent un raccourci de la beauté du monde : les fleuves y sont souvent une sorte d'invitation au voyage terrestre avant que l'âme n'entame son voyage de retour à Dieu ; la représentation chaleureuse, même dans le lointain, des personnages

dans leurs activités quotidiennes exprime un univers en communion avec Dieu. On ressent chez Patinir, plus que chez Frère Luis de León, la **beauté d'un univers** dont tous les éléments se répondent (pas de solution de continuité entre les trois plans horizontaux du tableau). Le sujet religieux ne masque pas la découverte d'un univers qui invite au rêve tout autant qu'à la méditation.

ÉCRIRE

On reprendra les caractéristiques du discours lyrique dégagées dans la réponse à la question 1 du « Lire » en mettant en valeur l'harmonie de l'univers sur le plan humain (► question 2).

PISTES

■ **Pour une séquence : La littérature et la beauté du monde** (quels paysages ? Dieu et la nature ; l'esthétique d'un mouvement à l'autre ; formes du lyrisme) : Ronsard, *Hymne de la Justice*, p. 30 ; Lamartine, *Méditations poétiques*, p. 122 ; Hölderlin, *Élégies*, p. 123 ; Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, p. 142 ; Cendrars, *Prose du Transsibérien*, p. 149 ; p. 153-161.

■ **Bibliographie** : Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, éd. Flammarion, 1993 (rééd.) ; L. Febvre, *Amour sacré, amour profane*, éd. Gallimard, 1996 (rééd.).

LA PLÉIADE

Ronsard

Les Hymnes

p. 30

Hymne de la Justice

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : Syncrétisme. Formes poétiques de l'hymne. Représentation de la nature.

■ **Préalables** : Rappeler que la poétique de l'hymne est fondée sur l'expression d'idées élevées, philosophiques, religieuses ou scientifiques. Ce n'est pas une poétique de l'émotion.

■ **Vérifier** la compréhension de : *effets*, v. 31 (= actes dont Dieu est la cause).

LIRE : Dieu et les hommes

1- L'expression de l'harmonie du monde

● **Temps présent** pour marquer la permanence des lois de Dieu, sauf pour le passage concernant les lois historiques (v. 21-27), mais ce retour en arrière est destiné à faire ressortir leur intemporalité.

● Un **rythme régulier** des vers pour traduire l'ordre divin : par ex. v. 9, 15, rythme 3 + 3 + 3 + 3 ; v. 9-10 : coupe à l'hémistiche.

● **Rejet ou enjambement** signifiant : v. 3, 6, 12 → rejet de syntagmes traduisant la stricte observation des lois divines.

● **Négation de l'adynaton**, figure de style évoquant quelque chose d'impossible : *on ne voit chose*, v. 3 ; *On ne voit que*, v. 7 ; *et jamais on n'a vu*, v. 9 ; *et ne se changera*, *Tant que*, v. 13-14.

● Abondance des **termes de liaison logique** qui traduisent un univers organisé : *Et pour ce*, v. 15 ; *D'autant que*, v. 16 ; *Mais*, v. 17 ; *Et bref*, v. 28 ; *Car*, v. 29. Nombreuses propositions subordonnées tout au long du passage → impression de calme et d'ordre.

● **Impression de circularité** (v. 21-27), traduisant le passage des lois de l'ordre divin à l'ordre humain, exprimée par la succession de quatre exemples historiques de législateurs adoptant des lois divines : Moïse, Minos, Solon, Lycurgue. Effet de variation dans la présentation de chaque exemple, mais structure d'ensemble identique.

2- Ronsard et Frère Luis de León

● Ressemblance

La seule ressemblance qui existe entre les deux textes repose sur l'éloge du Créateur, perceptible à travers l'**éloge de la Création**, harmonie du cosmos pour le religieux, harmonie du cosmos également pour le poète (v. 5-16), mais en vue de mieux faire percevoir l'organisation sociale.

● Divergences

Le poème de Frère Luis exalte Dieu dans une **vision**

mystique d'un au-delà du monde terrestre, tandis que le poème de Ronsard, consacré à la justice que Dieu dispense sur terre, fait l'éloge de l'harmonie sociale que le Créateur dispense.

Sur le plan stylistique, chez Ronsard, l'harmonie est traduite par une poésie fondée sur des phrases complexes, bien organisées ; on ne perçoit pas d'énonciateur particulier ; cette harmonie existe en elle-même. Chez Frère Luis, elle repose sur le regard d'un énonciateur enthousiaste, marqué par le *je* ; elle semble l'expression d'une subjectivité en accord avec le divin et s'exprime finalement par une série de phrases brèves, traduisant l'émotion par l'usage de la phrase nominale. Le poème est **réflexion** chez **Ronsard**, **contemplation** chez **Frère Luis**.

3- La nature, Dieu et les dieux

- Un passage révélateur de la relation que les humanistes, et les poètes en particulier, établissent entre **Dieu et la nature**. Le texte donne l'impression que Ronsard tend à confondre les deux. En fait, dans cet extrait, une répartition s'effectue entre le rôle de la nature et celui de Dieu : à la première revient l'organisation du monde naturel (v. 1-16) ; au second, tout ce qui concerne les hommes (v. 17-32). Le texte reflète une tentation que les humanistes et les poètes réfèrent avec difficulté, celle d'adorer la nature. Celle-ci est chez Ronsard majestueuse (*Nature vénérable*, v. 11), mais elle vient loin derrière Dieu (*Mais celui qui*, v. 17 ; *le seul Dieu*, v. 30).

- Le **synchrétisme** du passage est illustré par les vers 21-32. Ronsard y présente le rôle civilisateur des dieux antiques à travers les lois qu'ils ont données aux grands peuples de la Grèce ancienne. *A priori* les dieux antiques sont mis sur le même plan que Dieu qui donne les lois à Moïse, mais en réalité, dans l'organisation même du passage, Dieu ouvre et ferme la liste et Ronsard formule explicitement la loi du synchrétisme, v. 28-32 : les dieux ne sont que des surnoms du vrai Dieu que les hommes de l'Antiquité ne pouvaient connaître sous son nom. En fait, de tels passages révèlent la difficulté des humanistes à concilier leur amour de l'Antiquité et leur christianisme.

Conclusion

Une vision harmonieuse de l'univers qui a une double fonction, la célébration du Créateur à travers l'excellence des lois qu'il donne aux hommes, et l'éloge de son représentant sur terre, le cardinal de Lorraine. Une vision synchrétique où l'humaniste propose, en la justifiant, l'union des deux cultures propres aux lettrés de la Renaissance, la culture chrétienne et la culture antique.

ÉCRIRE : Ronsard et du Bartas (► p. 44)

● Ressemblance

Au plan rhétorique, les deux poètes usent des mêmes images pour évoquer les éléments, v. 10-14 (du Bartas), v. 9-10, mais avec des significations opposées.

● Différences

– Projets *a priori* radicalement opposés : exprimer le chaos d'avant la Création pour du Bartas, harmonie de la nature et des lois, donc après la Création, pour Ronsard. En fait, cette différence masque un projet similaire :

chanter la grandeur de Dieu, directement pour Ronsard, indirectement pour du Bartas (v. 14-16).

– Rhétorique fondée sur la juxtaposition des notations chez Du Bartas, sur l'organisation complexe (subordonnées variées) chez Ronsard = avant et après l'organisation divine du monde.

On pourra conclure sur l'idée suivante : la rhétorique du désordre que tente de mettre en place du Bartas débouche finalement sur une sorte d'harmonie qui n'est pas tout à fait étrangère à celle que décrit Ronsard.

PERSPECTIVES

(p. 31)

■ Du Bellay, *L'Olive*.

LIRE : Une belle matinée

1- La structure du sonnet

Structure poétique et structure syntaxique coïncident.

- **Structure poétique** : sonnet « italien » : deux quatrains à rimes embrassées (ABBA) et un sizain (disposé en deux tercets) composé d'un distique (v. 9-10 : CC) suivi d'un quatrain à rimes embrassées (DEED).

- **Structure syntaxique** : les deux quatrains évoquent dans deux propositions principales les circonstances temporelles ; les deux tercets (proposition subordonnée temporelle mise en valeur par le distique, v. 9-10 ; puis indépendante) constituent la diégèse : apparition de la « Nymphé », conséquences individuelles et cosmiques (*Alors* : temporel et consécutif).

L'apparition de la « Nymphé » est dramatisée par :

- les marques de temps et de personne : adverbes et conjonctions de temps à l'initiale des quatrains et des tercets (*Déjà... Déjà... Quand... Alors...*), rythmant les quatre phases de l'apparition, et correspondant d'une part au suspense descriptif à l'imparfait (les 4 verbes des quatrains, à la rime), d'autre part à la mise en œuvre narrative des deux tercets : le premier au passé simple (irruption de la 1^{re} personne comme sujet et de la 2^e en apostrophe), le second au présent (actualisation du jour) ;
- le suspense descriptif des quatrains (même schéma : *Déjà... 1^{er} imparfait... participe présent... 2^e imparfait*) ; noter le drame avant-coureur, la fuite de la nuit chassée par le jour, et le rôle joué par *déjà* et par l'imparfait (perspective sur une action en cours de déroulement) ;

- le suspense narratif créé dans le premier tercet par l'ordre de la phrase (éléments « retardants » : *Quand...* complément circonstanciel de lieu, comparaison... passé simple... complément circonstanciel de lieu... apostrophe) qui ne nomme l'apparition que dans le dernier hémistiche ; contraste entre l'ampleur des deux quatrains et le rythme vif du premier tercet, plus morcelé).

2- La nuit et l'aube

- Métaphore développée de la **nuit** : 1) comme une bergerie rassemblant son *troupeau d'étoiles* ; 2) sur son char tiré par des chevaux noirs (couleur symbolique), conformément à la représentation mythologique.

- Personnification de l'**Aube** : majuscule initiale, *tresses blondes*, distribuant ses *trésors* (la rosée, v. 7).

Ces images procèdent toutes du « suspense » narratif, préparant l'apparition (comparaison de la Nymphé avec

une étoile, le comparant précédant le comparé, v. 9-11) : tout est image, même ce qui suit cette apparition (apostrophe au *fleuve mien*, v. 11, la Loire, divinité mythologique ; personnification : *Le jour honteux*, v. 13). Vie et beauté du monde, grandiose mythologique, harmonie du monde autour de la femme ainsi célébrée.

3- Une nymphe raffinée

● **Le portrait** : synthèse de deux écritures, savante (mythologique : tableau du 1^{er} quatrain) et familière : mignardise du 2^e quatrain (*rougissait*, couleur de la pudeur ; *tresses blondes*, humanisation plutôt que divinisation de l'aube ; le diminutif *perlettes* pour la rosée ; *les prés*, la nature champêtre remplaçant la nature cosmique, la femme lumineuse, la divinité chtonienne des *cavernes profondes* ; géographie personnelle : *en riant*, v. 11). Sa séduction est faite à la fois de majesté et de vivacité, de beauté céleste et de fraîcheur naturelle.

● **Rhétorique amoureuse** : mythologie utilisée dans une perspective à la fois traditionnelle (préciosité, pétrarquisme et retour à l'Antiquité) et nouvelle (mêlée aux

notations familières) ; structure du sonnet (► question 1) ; pointe finale entre surprise attendue, comme à la fin de tout sonnet (la rougeur du jour est celle de l'aurore et celle de la honte devant la beauté supérieure de la *nouvelle Aurore*) et galanterie précieuse (humour poétique de ce double lever du jour, à l'est (*Indique*) et à l'ouest : la nymphe surgie *d'occident*, du côté *Angevin*).

PISTES

■ **Pour une séquence : Images de la justice** (formes et définitions ; fondements ; justice, injustice ; argumentation et genres littéraires) : Beccaria, *Des délits et des peines*, p. 83 ; Villon, *Le Testament*, p. 103 ; La Fontaine, *Fables*, p. 344 ; Voltaire, *Zadig*, p. 358.

■ Exercice complémentaire : Langue

Repérez et distinguez les différentes propositions subordonnées de l'extrait des *Hymnes*.

■ **Bibliographie** : *Autour des Hymnes de Ronsard*, éd. Champion, 1984.

LE SOUVERAIN HUMANISTE

Rabelais *Gargantua*

p. 32

« Le temps n'est plus d'ainsi
conquêter les royaumes »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : Humanisme et politique. L'argumentation (p. 314).

■ **Préalables** : Insister sur l'importance de la réflexion politique à la Renaissance, en particulier par le biais d'écrivains antiques comme Cicéron ou Platon, et italiens comme Machiavel. Rappeler les événements contemporains : la capture de François 1^{er} par Charles Quint à la bataille de Pavie et son échange ensuite contre les enfants royaux.

■ **Vérifier** la compréhension de : *embrasse*, l. 6 ; la liste de héros antiques, l. 9 ; *remontez*, l. 18-19 (= faites reproche) ; *rhabiller*, l. 31 (= réparer).

LIRE : Guerre ou paix ?

1- La sagesse de Grandgousier

● **Des formules proverbiales** empruntées à la sagesse des nations : *Qui trop embrasse, peu étreint*, l. 6-7 ; *avec le commun est aussi leur propre perdu*, l. 20-21 ;

● **des phrases gnomiques** : (*Le temps n'est plus*, l. 7 ; *Cette imitation... envahir les autres*, l. 8-12), qui marquent l'ancrage chrétien de Grandgousier, ou/et son orientation humaniste quand il s'oppose aux *Sarrasins* et

Barbares du Moyen Âge (l. 13-14 ; *soi contenir... la pillant*, l. 15-16) ;

● **une argumentation soulignée** par l'abondance des connecteurs logiques : causal, *car*, l. 16, 20, 30, *vu que*, l. 23 ; comparatif, *mieux... qu'*, l. 15-16, *ainsi*, l. 23, *comme*, l. 24 ; opposition marquée par l'asyndète, l. 29 ;

● **des phrases complexes** (l. 15-32) ;

● **une modalité injonctive** appuyée : tours jussifs, *mieux eût-il...*, l. 15, *ainsi faut-il*, l. 23 ; impératifs, *allez-vous-en, suivez, remontez, ne le conseillez*, l. 18-19 ;

● **des marques d'énonciation** de première et seconde personnes très présentes.

2- Deux types de guerres

Opposition entre des **guerres de conquête** extérieures (exemples empruntés à des héros et des peuples païens : *Hercules...*, l. 9 ; *Sarrasins et Barbares*, l. 13), et les **guerres dites de sédition** (l. 25-26), c'est-à-dire les guerres civiles (l. 24-32), qui sont admises, mais doivent être traitées comme des différends (l. 24) et conduites avec modération (*modestie*, l. 28). En fait, seules sont admises les guerres défensives, comme le sous-entend le passage : *l'évangile, par lequel nous est commandé garder, sauver, régir et administrer chacun ses pays et terres*, l. 10-12.

3- La clémence et le pacifisme de Grandgousier

Ils s'appuient d'abord sur les valeurs **évangéliques**, voire évangélistes : *son prochain frère chrétien*, l. 8 ; *contraire à la profession de l'évangile*, l. 10 ; *au nom de Dieu*, l. 18. Ils prennent aussi appui sur la **raison**, dans les considérations sur la légèreté de la querelle : *vu que cette notre différence n'est point guerre proprement*,

l. 23-24 ; *Si guerre la nommez, elle n'est que superficielle*, l. 28-29.

Conclusion

Le discours de Grandgousier à Touquedillon remplit deux objectifs : l'un, narratif, consiste à mettre un terme à la guerre picrocholine qui occupe le cœur du *Gargantua*, l'autre, idéologique, permet à Rabelais d'exposer la morale politique des humanistes en matière de conflit.

ÉCRIRE

Les guerres de conquête datent d'une autre époque. Il faut maintenant, en suivant les préceptes de l'évangile, se contenter de l'administration de ses terres. En outre, si l'on s'astreint à les gérer avec soin sans convoiter celles d'autrui, elles fructifieront. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une guerre de conquête, mais tout au plus d'une guerre civile, ou plutôt d'une simple querelle de voisinage que l'on ne doit pas prendre trop à cœur, puisque aucun dommage irréparable ni aucune action honteuse n'ont été commis. Il convient donc que chaque parti répare la faute qu'elle a faite et veille, sous le regard de Dieu, à ne pas offenser son prochain.

PERSPECTIVES

(p. 33)

■ La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*.

LIRE : Secouer le joug

1- Une rhétorique vigoureuse

- **Apostrophes et marques de l'énonciation** : voir tout au long du texte la part de la 2^e personne.
- **Parallélismes et énumérations** : structures binaires, par ex. l. 1-2, l. 12-14 ; structures ternaires, l. 4-6, 8-9, 9-10, 26-28 (avec gradation) ; structure énumérative en crescendo puis decrescendo, l. 28-40.
- **Interrogations oratoires** : l. 19-28.
- **Images expressives** : *receleurs...*, l. 26-27 ; *à vous tenir plus courte la bride*, l. 40 ; *comme un grand colosse...*, l. 47-49.
- **Figures d'opposition** : **antithèses** autour de l'expression du but (*afin de, afin que*, l. 29-40) ; **épanorthoses** (une première proposition, négative, est rectifiée par la seconde) : l. 9-11, 43-44, 45-47.
- **Tableau pathétique** : l'orateur présente une vision pitoyable de la situation (l. 28-40 : preuve pathétique de l'argumentation rhétorique).
- **Connotations affectives ou axiologiques** (laudatives ou péjoratives). Par ex., la phrase *Soyez résolu de ne servir plus, et vous voilà libres* (l. 44-45), connote positivement l'allocutaire en insistant sur sa force latente : il suffit

qu'il décide de s'affranchir pour devenir libre (connexion logique et évidente entre les deux actions, marquée par un *et* de conséquence et le présentatif *vous voilà*, qui indique une action acquise).

2- L'ironie

Les pointes ironiques jouent sur des oppositions paradoxales : *et semblerait que meshui ce vous serait grand heur de tenir à ferme vos biens...*, l. 7-9 ; *pour lequel vous allez si courageusement à la guerre*, l. 12-13 ; litote ironique : *vous ne refusez point de présenter à la mort vos personnes*, l. 13-14 ; *pour le mieux qu'il leur saurait faire*, l. 33 ; et la série des *afin de* (l. 29-40) qui s'opposent à chaque principale.

L'ensemble du texte hésite entre le discours ironique et la dénonciation directe à la fois du tyran et de la veulerie de ses sujets. L'ironie ne vise pas ici à dévaloriser les sujets qui se soumettent au tyran, mais à les réveiller en leur faisant percevoir le scandale de leur situation.

3- Apogée ou déclin de l'humanisme politique

Pour La Boétie, il n'y a pas de bon régime politique ; il ne présente pas de solution de rechange au tyran dont il dénonce ici l'ignominie → **pessimisme politique** qui ne s'accorde pas avec la pensée humaniste décelable à travers les rois rabelaisiens, Grandgousier et Gargantua. Peu humaniste également sa vision de l'homme : pour lui, l'homme opprimé est un homme dénaturé qui est à l'origine de sa propre domination. Malgré l'invitation finale à secouer les chaînes, La Boétie ne se fait aucune illusion sur la capacité des hommes à opérer cette mutation politique. La seule solution qu'il propose, à la fin du livre, c'est de faire dévier la question vers l'éthique : l'homme retrouve une humanité par le biais de l'amitié (avec Montaigne), parce qu'elle suppose entre les hommes une égalité qui est le meilleur rempart contre la tyrannie. La Boétie rejoint ainsi l'éthique humaniste, mais non la conception politique humaniste.

PISTES

- **Pour une séquence : Images de la guerre** (la dénonciation et ses procédés ; questions et arguments) : Érasme, *Lettre à Sadolet*, p. 23 ; Genet, *Les Paravents*, p. 248 ; Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, p. 280 ; Voltaire, *Candide*, p. 281 ; Caillois, *L'Homme et le Sacré*, p. 281.
- **Exercice complémentaire** : Analysez la constitution du discours proverbial et son mode d'insertion dans le discours de Grandgousier.
- **Bibliographie** : N. Aronson, *Les Idées politiques de Rabelais*, éd. Nizet, 1973.

APPROCHES

■ **Axe d'étude** : Les vanités.

■ **Préalables** : Holbein, portraitiste renommé, s'attache ici à la représentation en pied, grandeur nature (dimensions du tableau, 206 x 209 cm), de deux ambassadeurs français à Londres, Jean de Dinteville, âgé de 29 ans, ambassadeur de François I^{er}, et Georges de Selve, âgé de 25 ans, évêque et diplomate français à la cour de l'empereur Charles Quint. Le tableau relate une rencontre entre les deux hommes au printemps 1533.

VOIR : Affirmation et ambiguïté de l'humanisme**1- L'humanisme**

Cette « étude » présente logiquement un caractère inachevé, mais offre aussi une représentation de l'humain axée sur la gravité, la détermination, le dépouillement : l'homme vu de profil apparaît dans toute sa pureté, sans caractérisation vestimentaire ou sociale, hors de tout contexte religieux. La dimension intellectuelle de l'humain est soulignée par les contours du crâne, par l'acuité du regard. Harmonie naturelle de l'homme, force faite d'équilibre, d'accord entre le corps et l'esprit : le dessin illustre cet aspect de l'idéal humaniste (► p. 86 et 134).

2- Géométrie

Léonard de Vinci, parmi les premiers, a exploité en peinture les savoirs tout neufs de la Renaissance en matière d'anatomie : la connaissance du corps humain permet de dégager des règles de proportions. Cette « étude des proportions du visage », qui détermine par des figures géométriques les écarts entre les parties du visage, montre un souci d'exactitude scientifique dans la représentation.

3- Composition du tableau et mise en valeur des personnages

● **Par leur taille** (grandeur nature) et par leur répartition selon un axe de symétrie vertical qui passe par le montant du quadrant sur l'étagère du haut et l'extrémité de la mandoline sur celle du bas. Le regard des deux hommes, dirigé vers le spectateur imaginaire, place celui-ci exactement sur cet axe de symétrie.

● **Par leurs costumes** en contraste : celui de Dinteville indique son appartenance à la diplomatie civile, tandis que celui de Selve suggère son état ecclésiastique (riche et orné, mais plus sobre).

● **Par le décor** : rideau vert ; pavement du sol reproduisant celui de l'abbaye de Westminster où sont couronnés et enterrés les rois.

Pour qu'aucun des deux personnages n'ait le sentiment d'être en position inférieure dans ce double portrait, Holbein, outre la position frontale et leur répartition selon l'axe de symétrie, dispose des ponts qui les relient : la double étagère, en particulier celle sur laquelle ils sont

accoudés, la tête de mort en anamorphose qui, au premier plan, semble les concerner tous deux.

ÉCRIRE

● **Exaltation du pouvoir et du savoir humains** : l'exposition des objets sur les étagères, les vêtements des deux personnages et les objets qu'ils tiennent évoquent le quadrivium des arts libéraux, arithmétique, géométrie, astronomie, musique. Il s'agit donc d'une allégorie des sciences et des arts qui se complètent pour donner une image de l'harmonie du monde, conformément aux théories de Pythagore et de Platon que la Renaissance italienne avait remises au goût du jour. La taille des personnages et leur prestance (► question 3).

● **Une vanité** : l'anamorphose suscite une **interrogation** sur le sens même du tableau : énorme, insérée dans le tableau d'un peintre réaliste renommé, au centre, où l'on attendrait les figures, en suspension dans l'air, presque en avant du tableau, malgré son ombre portée, elle place sous le signe de la mort tous les éléments d'une œuvre qui s'inscrit alors dans la logique des **Vanités**.

Les Vanités sont un thème pictural qui apparaît au XV^e siècle dans les écoles du Nord. Elles ne comportent au départ qu'un petit nombre d'objets, un crâne, un livre, une bougie éteinte, et constituent souvent le revers d'un tableau, notamment quand il s'agit d'un portrait. Peu à peu, le genre a conquis son autonomie et le nombre des objets symbolisant les vanités terrestres s'est accru.

En regard de la multiplicité des objets sur les étagères et de la splendeur des vêtements, l'anamorphose du crâne dénonce la vanité du savoir (étagère du haut), des arts (étagère du bas), du pouvoir temporel (Dinteville), du pouvoir spirituel (Selve). Il s'agit donc d'une double Vanité, Vanité des sciences d'une part, Vanité des puissances terrestres d'autre part.

Le pavement de Westminster, où se trouve posé le crâne en anamorphose est à la fois signe des puissances, puisque c'est là que les rois sont couronnés, et rappel de leur vanité, puisqu'ils y sont enterrés. Les ambassadeurs, au regard un peu triste, sont-ils conscients d'être à la fois complices et victimes de la Mort que le réalisme d'Holbein empêche de figurer *in praesentia*, mais qui flotte, telle l'anamorphose, sur toute la composition du tableau ?

En conclusion, une vanité unique dans la peinture, dans la mesure où elle est conjointe à un double portrait de deux personnages bien réels. C'est cette fusion du réalisme et de l'allégorie qui fait l'originalité des *Ambassadeurs*.

DIRE

À la fois *poète, sculpteur* (► p. 37), peintre mais aussi ingénieur et architecte (la coupole de Saint-Pierre de Rome), Michel-Ange incarne dans sa seule personne ce *statut nouveau* de l'artiste dont parle le texte. Ses fresques de la Sixtine magnifient dans toutes leurs figures, allé-

goriques ou humaines, la force virile, mais celle-ci paraît souvent non pas triomphante, mais comme ligotée, prisonnière d'entraves secrètes. C'est que le projet pictural est inséparable d'une méditation religieuse sur le péché et le salut. À l'inverse, le dessin de Léonard affiche le dynamisme d'une recherche qui ne laisse pas de place à la mélancolie. Nul mieux que Baudelaire, dans le quatrième quatrain des *Phares*, n'a senti cette ambivalence, cette inquiétude métaphysique qui perce à travers l'exaltation de la puissance physique :

*Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules
Déchirent leurs suaires en étirant leurs doigts*

PISTES

■ Pour une séquence

● **Le portrait en peinture** (portrait officiel ou intime ; cadrage ; mise en scène) : p. 22, 57, 67, 89, 94, 110, 120, 122, 335, 337, 344, 371, 374, 375, 378, 389, 398, 399, 400, 402-403, 404, 410, 416.

● **La nature morte** : p. 159, 415.

● **Les vanités** : p. 50, 106.

■ **Bibliographie** : St. Buck, *Hans Holbein*, Könemann, 1999 ; J. Baltrusaitis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées*, éd. Flammarion 1996 (rééd) ; N. Schneider, *Les Natures mortes*, Taschen, 1999.

L'HUMANISME EN QUESTION

Montaigne

Essais, III-13

p. 36

« Il n'y a point de fin en nos inquisitions »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : L'abandon de l'idéal humaniste en matière de savoir (p. 24-25). L'argumentation (p. 314).

■ **Préalables** : Replacer cet extrait dans la perspective du chapitre « De l'expérience » en indiquant son objectif, la connaissance et les moyens d'y parvenir, et en expliquant les deux voies d'accès à la connaissance, le rationnel (raison) et l'empirique (expérience). On rappellera que Montaigne s'efforce de montrer que l'un et l'autre sont entachés de vices. Introduire la notion de scepticisme afin de préparer le renversement de point de vue qu'opère cet extrait vis-à-vis de la quête de connaissance.

■ **Vérifier** que sont comprises la dimension spirituelle de *fin* et *l'autre monde* (l. 5-6) ; l'allusion mythologique à Apollon et aux oracles de la Pythie (l. 12-14) ; l'opposition (l. 27-28) entre *commentaires* (la glose qui commente) et *auteurs* (la littérature qui crée).

LIRE : Splendeur et misère du savoir

1- Renversement de la perspective sur le savoir

● Valorisation du savoir

– **Dépréciation** de toutes les formes d'inaction de l'esprit dans la recherche de la connaissance : tournure restrictive *Ce n'est rien que*, l. 1 ; lexique péjoratif marquant l'absence de volonté, de curiosité, d'exigence (*faiblesse particulière*, l. 1 ; *raccourciment d'esprit*, l. 7 ; *lasseté*, l. 8 ; *contenter*, l. 2, 3-4, 7).

– Valorisation du **chercheur** par un vocabulaire laudatif :

un plus habile, l. 3, *esprit généreux*, l. 8 ; de l'**obstination de sa démarche** par le vocabulaire de la progression : *ne s'arrête, prétend toujours, va outre, élans*, l. 8-9, *s'avance*, l. 10, *poursuites, sans terme*, l. 11 ; de la **succession** et de la **continuité** de la recherche : *toujours place...*, l. 4, *point de fin...*, l. 5.

Montaigne en vient à fonder sa définition de l'esprit humain idéal sur une quête continue du savoir.

● Ambiguïté de ce constat

– Abondance de **termes ou de tours négatifs** marquant l'aspect incessant de cette quête : *ne s'en contentera pas*, l. 3-4 ; *Il n'y a point de fin*, l. 5 ; *Nul*, l. 8 ; *sans terme et sans forme*, l. 11-12 ; *sans patron, et sans but*, l. 16.

– **Syllepse**s, sur *généreux* (l. 8), pris à la fois dans le sens moderne et dans le sens étymologique d'engendrement (préfiguration de la multiplication des gloses et commentaires, l. 28) ; sur *prétend* (l. 8), pris dans le sens courant au XVI^e siècle (tendre en avant, indication de mouvement) et dans le sens moral qui apparaît à l'époque pour marquer la prétention.

Montaigne suggère la vanité d'une recherche incessante du savoir.

● Dépréciation de la quête du savoir

– Verbes pronominaux suggérant une recherche qui ne se confronte qu'avec elle-même et n'a pas d'objet extérieur, l. 14, 17.

– Aspect désordonné de cette recherche : *irrégulier ; sans patron, et sans but*, l. 16.

– Images négatives (► question 2).

2- Images

L'écriture de Montaigne, toujours très concrète, esquisse ou développe de nombreuses **analogies**.

– **Esquissées** : *la chasse*, l. 3, 12 ; image agricole, *s'entent, tige*, l. 31.

– **Développées** : image militaire, l. 9 à 11 ; citation des vers de La Boétie ; image de l'eau qui coule, l. 15-16 ; comparaison avec Apollon, l. 13 à 15.

Il semble que Montaigne ait relancé son propos sur la notion d'**ambiguïté** (l. 12-13). Même le savoir divulgué par les dieux est ambigu, ce qui suggère que l'homme ne peut pas connaître grand-chose. La structure ternaire adverbiale exprime hyperboliquement cette ambiguïté, l. 14 ; l'adverbe *obliquement* suggère un changement de perspective. Montaigne caractérise la parole divine comme *oblique*, c'est-à-dire ne délivrant pas son sens directement. Cela suppose une parole, et une écriture, symbolique, parabolique, voire poétique. Une définition qui ressemble à celle que donne Montaigne de sa propre écriture (► III, 9, « De la vanité » : « joint qu'a l'aventure ai je quelque obligation particulière à ne dire qu'à demy, à dire confusément, à dire discordamment », ► p. 288) → comparaison à dimension métatextuelle. On précisera que l'écriture oblique peut être une définition de l'écriture ironique, ce qui invite le lecteur à distinguer deux niveaux dans le texte (valorisation, puis critique de la quête de connaissance). « Ne nous repaissant pas, mais nous amusant et embesognant » : à rapprocher du mythe des silènes dans le prologue de *Gargantua* : les silènes présentent des vérités sur un mode comique.

3- Les vers de La Boétie

Exemple d'écriture oblique. On rappellera qu'Apolon était aussi le dieu de la poésie, ce qui explique la présence d'un texte poétique à ce stade de la démonstration.

Description à valeur symbolique (*Ainsi*, l. 18) ; **allitération** en [I] avec jeux paronymiques : *l'une eau... l'autre*, l. 19 ; **réurrence de termes** : *L'une suit l'autre, et l'une l'autre fuit*, l. 21, *celle-ci celle-là... celle-ci*, l. 22-23, *Toujours*, l. 24-25, *l'eau... l'eau*, l. 24 ; **valeur durative du participe présent**, *coulant*, l. 18, *roulant*, l. 19 ; rythme coulant grâce aux **enjambements**, l. 19, 20, 24, 25 ; **chiasme antithétique** au dernier vers : rapprochement par position opposée et contraste de sens entre *même* et *diverse* et entre *ruisseau* et *toujours eau*.

Ces procédés suggèrent que l'eau ne s'arrête jamais, comme la quête de connaissance, et est identique à elle-même au fil du temps, comme si la connaissance ne débouchait, elle non plus, sur aucun élément nouveau et était condamnée à la répétition éternelle. Cette image annonce par anticipation les gloses qui se suivent indéfiniment.

Conclusion

Un texte qui démythifie la quête de connaissance, dénonce les moyens d'accès au savoir et condamne la vanité de l'homme : invitation à penser par soi-même et non par l'empilement des savoirs. Complexité de Montaigne, qui a tant pratiqué le butinage des textes antiques et modernes, et qui critique ici une démarche qui le fascine. De l'humanisme au baroque ?

VOIR

Souligner le rapprochement entre ce tableau d'Arcimboldo et le commentaire de Montaigne sur l'empilement des livres, l. 26-34. Cet empilement qui constitue l'être du bibliothécaire (équivalent pictural d'une métaphore

métonymique) correspond exactement à l'idée des opinions qui *s'entent les unes sur les autres*, l. 31. On notera qu'il ne s'agit pas d'un écrivain, mais d'un bibliothécaire : à mettre en relation avec l'opinion de Montaigne sur la rareté des vrais *auteurs*, l. 28. La caractérisation négative de cet homme-livre est rendue par les couleurs sombres et tristes du tableau et par la dérision du livre-chapeau (ou cerveau ?) aux pages ouvertes.

PERSPECTIVES

(p. 37)

■ Michel-Ange, Sonnet envoyé à Vasari.

LIRE : L'art en question

Le refus d'un art artificiel

Michel-Ange se démarque ici de la tradition artistique de la Renaissance qui a fait passer la **conception de l'œuvre d'art du sacré** (au Moyen Âge) **au profane**. Voir l'importance de la mythologie dans la peinture et la poésie (► p. 23 et chez les poètes de la Pléiade en particulier). Michel-Ange assimile la passion de l'art à la passion que les peuples païens éprouvent pour leurs idoles, v. 6. Corrélation entre la passion pour l'art et la passion amoureuse (v. 9 et 12) → mise en cause du culte de la beauté assimilée à un *mal*, v. 8.

DIRE

Comme Sponde un quart de siècle après lui, Michel-Ange affirme la vanité des créations humaines au regard de l'éternité divine. L'approche de la mort rend ici dérisoire la quête de la beauté (v. 5-6, 12-13) ou de l'amour s'il n'est pas de Dieu (v. 9-10) ; de la même façon chez Sponde l'œuvre du temps réduit à néant la beauté, tant naturelle (les fleurs) qu'artistique (le tableau). Dès lors il n'est plus de vérité et de salut que dans l'aveu de notre faiblesse et la louange de Dieu : toutefois, Michel-Ange affirme seul cette seconde perspective, qui reste implicite chez Sponde.

VOIR

La dernière *Pietà* de Michel-Ange se caractérise :
– par son **inachèvement**, qui correspond au refus de la beauté de l'œuvre d'art. Il insiste sur le processus de rédemption engagé par la mort du Christ et répond ainsi au dernier vers du poème ;
– **par la position debout des personnages** : en comparaison avec la plupart des *Pietà* où la Vierge est assise et tient son fils dans ses bras, ici scène plus émouvante, moins figée dans la recherche de la beauté artistique.

L'inachèvement et la position inhabituelle rendent la beauté et le sens de cette **œuvre plus spirituelle qu'artistique**, même si, en définitive, mais aussi sans doute contre la volonté de Michel-Ange, c'est pour le spectateur moderne la beauté artistique qui finit par l'emporter.

PISTES

■ Pour une séquence

● **Littérature humaniste et savoir** (l'encyclopédisme ; méthodes d'acquisition du savoir ; optimisme et doutes) : Rabelais, *Pantagruel*, p. 24 ; Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, p. 39.

● **Poésie et religion au XVI^e siècle** (visages du religieux et du spirituel ; éloges et critiques ; les formes poétiques) : Frère Luis de León, *Poèmes*, p. 28 ; Marguerite de Navarre, *La Comédie de Mont-de-Marsan*, p. 26 ; Sponde, *Essai de quelques poèmes chrétiens*, p. 106 ; Chassignet, *Le mépris de la vie et consolation contre la mort*, p. 50 ; d'Aubigné, *Les Tragiques*, p. 113.

● **La mort dans la poésie jusqu'au XVII^e siècle** (la mort chrétienne ; registres ; formes du lyrisme) : Villon, *Le Testament*, p. 103 ; Ronsard, *Sur la mort de Marie*, p. 105 ; Sonnets de Chassignet, La Ceppède et Drelincourt, p. 50-51 ; Malherbe, *Imitation du Psaume 145*, p. 107.

■ **Exercice complémentaire** : Étudiez les additions et leur signification dans le texte de Montaigne.

■ **Lectures cursives** : Montaigne, *Essais*, III-13 ; Michel-Ange, *Poèmes*, éd. Gallimard, 1996.

■ **Bibliographie** : J. Y. Pouilloux, *Montaigne*, Que sais-je, éd. Gallimard, 1988.

L'HÉRITAGE DE L'HUMANISME

Hugo

La Légende des siècles

p. 38

Le Satyre

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : L'héritage de l'humanisme. Le registre épique (p. 504). La métamorphose.

■ **Préalables** :

Rappeler que le **romantisme** puise largement son inspiration dans la Renaissance (Musset, *Lorenzaccio* ; Hugo, « Que la musique date du seizième siècle »...).

Définir le **satyre** : démon champêtre et forestier de la **mythologie grecque**, représenté d'abord avec le haut du corps d'un homme, le bas d'un cheval ou d'un bouc ; les représentations ultérieures insistent sur la virilité. Les satyres font partie du cortège de Dionysos, dieu du vin et de la poésie. Pan est un satyre, mais le mot signifie aussi « Tout ». Hugo va développer « le récit à partir d'un jeu de mots » (André Dumas).

■ **Vérifier** la compréhension de : *dogme*, v. 41 (= point de doctrine présenté comme vérité absolue).

LIRE : La grandeur de l'homme

1- Le passage du récit au discours

Du v. 1 au v. 27, description de la métamorphose du Satyre. La rupture du vers 28 indique l'importance de la prise de parole du Satyre, comme si toute la première partie était tendue vers ce cri : l'accession à la parole = la première étape de la libération. Le **pouvoir libérateur du verbe**, exprimé concrètement dans le récit, se trouve par ailleurs commenté et développé sur le plan abstrait par le discours.

2- L'amplification épique

● **Rythmes** : majesté de l'alexandrin avec le plus souvent respect de la césure à l'hémistiche (v. 1, 3, 4, 5, etc.), mais

usage non classique de discordances qui mettent en tension la phrase avec le vers (ex. : rejet du v. 1 à 2, qui isole *Démesuré* ; à la césure du v. 10, sur *forêt*) ; ampleur de la répétition de *plus grand* (v. 2 à 5) ; variation des coupes et multiplication des accents : v. 7 (1 + 5 + 6), v. 17 (4 + 2 + 6), v. 24 (2 + 2 + 2 + 2 + 4) ; mise en valeur du trimètre romantique, v. 8.

● **Images** : comparatifs de supériorité organisés suivant une gradation (v. 2-5) ; comparaison avec le *promontoire* (v. 7), qui, après la mention de *l'Athos* (v. 5), s'élargit dans la comparaison des *cornes* avec *le Caucase et l'Atlas* (v. 12) ; métaphore de *l'orient* pour la lumière (v. 9). Les métaphores cessent d'être des images pour se faire expression d'une véritable métamorphose ; hypotypose : *forêt, ondes, fleuves, lacs* (v. 10-11), *montagnes* (v. 15) ; figuration des éléments de la nature (faune, flore, mois de l'année, métonymies des saisons, v. 18-19) et de l'humanité (*peuples*, v. 20) qui ouvre sur une dimension cosmique ; personnification et amplification du chant de la lyre (v. 23) identifié aux forces élémentaires (*grondait, tonnait*, v. 24), et relativisation des ouragans comparés à des moucherons (v. 25-26), qui orchestrent la transfiguration du Satyre et préludent à sa prophétie.

Les pluriels des vers 18-19 concourent à la représentation de la métamorphose prodigieuse du Satyre devenu l'univers tout entier.

3- Humanisme ?

● **Aspects humanistes : la grandeur de l'homme**

Évocation de personnages mythologiques : le cyclope Polyphème, le géant Typhon, les Titans. Divinité mineure, champêtre, grotesque, proche de Dionysos, le Satyre dépasse en taille ces géants, qui, dans leur lutte contre les dieux de l'Olympe, ont été vaincus. À l'inverse, le Satyre remporte la victoire sur ceux-ci (v. 8, v. 45), figurant ainsi la libération de l'Homme qui renonce aux faux dieux et à la superstition. Le discours du Satyre vise à briser le *dogme* (v. 41), à libérer l'homme de la tyrannie des fausses croyances, des super-

stitutions (*fantômes*, v. 34). Son discours est un hymne humaniste qui appelle à l'émancipation de l'esprit et redonne à l'homme sa juste place dans l'ordre universel.

● **Aspects non humanistes : mise en cause de la religion**

La religion remise en cause est le polythéisme, mais la critique semble viser aussi le christianisme : v. 40, *un dieu c'est de la nuit* ; l'article indéfini peut se comprendre comme « un dieu parmi d'autres », mais l'hostilité dont ont fait preuve des critiques littéraires catholiques (Veillot, Barbey d'Aureville) à l'égard de Hugo ne trompe pas. Cette mise en cause du christianisme est étrangère à la pensée humaniste. De même, l'image d'une nature libérée de la présence des dieux, où il revient à l'homme de se construire un avenir meilleur, n'appartient pas au monde de la Renaissance, mais à celui des Lumières (métaphore de la lumière, v. 9, 33, 35, 39, 42).

Conclusion

Souligner le caractère typiquement hugolien d'une poésie cosmique, alliant la philosophie à l'épopée, et puisant son inspiration aussi bien dans la pensée de l'humanisme que dans celle des Lumières.

Yourcenar

L'Œuvre au noir

p. 39

« Cette rage de savoir »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : L'héritage de l'humanisme. L'humanisme et le savoir. Histoire et fiction.

■ **Préalables** : On pourra rapprocher les romans majeurs de l'écrivain, *L'Œuvre au noir* et *Les Mémoires d'Hadrien* (p. 382), qui tous deux, à la différence des romans historiques, offrent, non une reconstitution de l'Histoire, mais sa perception vivante à travers le point de vue d'un personnage réel ou fictif.

■ **Vérifier** la compréhension de : *cabinet*, l. 9 (= lieu de travail).

LIRE : Un apprentissage

1- Une atmosphère « Renaissance »

● **Détails matériels** : *dépenses d'encre et de chandelle*, l. 3 ; *les caresses des chambrières*, l. 11 (mythe de la Renaissance gaillarde ; voir image d'Henri IV, Vert Galant), *plume d'oie*, l. 13.

● **Allusions évoquant l'appétit de savoir** : *cette rage de*

savoir, l. 2 ; *apprendre le latin, le peu qu'il savait de grec et d'alchimie... les sciences à l'aide de l'Histoire naturelle de Pline*, l. 7-9 ; *la connaissance nouvelle*, l. 14, figurée par des exemples qui exaltent l'universalisme géographique et linguistique, l. 15-16 ;

● **Allusion à l'esprit de l'évangélisme** : *Ce savant usé par la prière et l'étude des bonnes lettres*, l. 6. On pense ici à Érasme (► p. 21 et 23).

Au total, les détails matériels évoquent une période de l'Ancien Régime, mais associés à l'appétit de savoir et à la prière, ils orientent l'esprit du lecteur vers l'époque de Rabelais.

2- Point commun avec *Le Satyre*

Le texte de M. Yourcenar, comme celui de Hugo, exalte l'effort de l'homme pour se libérer des forces obscures qui l'asservissent : *Il s'y libérait... le traitaient en homme*, l. 11-13). Si les moyens divergent – accès au savoir dans *L'Œuvre au noir*, métamorphose mythique dans *Le Satyre* –, la cible est identique, l'obscurantisme des formes religieuses étriquées. Voir l. 17-19 : *Il s'aperçut [...] que les prolixes explications du chanoine portaient souvent sur des faits qui, n'étant pas, n'avaient pas besoin d'être expliqués* (Fontenelle, ► p. 80).

3- Point commun avec Montaigne

Chez les deux auteurs, expression d'une même méfiance vis-à-vis d'un savoir qui ne serait que livresque. Montaigne s'en prend à l'empilement des savoirs qui finissent par ne plus référer à aucune réalité et à ne renvoyer qu'à eux-mêmes (► p. 36, l. 26-34). Zénon éprouve la même méfiance à l'égard des livres, ayant appris *que les livres divaguent et mentent comme les hommes* (l. 17-18).

PISTES

■ **Pour une séquence**

● **L'épique et ses variations** (► *infra*, p. 000).

● **Histoire et littérature** (► *infra*, p. 000).

● **Littérature humaniste et savoir** (► *supra*, p. 32).

■ **Exercice complémentaire : Langue**

Étudiez la forme et les valeurs de la phrase dans les v. 36-45.

■ **Lecture cursive** : pour un rapprochement d'Hadrien et de Zénon, *Les Mémoires d'Hadrien*, éd. Gallimard, 1977.

■ **Bibliographie** : C. Millet, *La Légende des siècles*, PUF, 1995.