

# FLORIDA

## CONTINUER L'HISTOIRE ...

Dès la première édition du festival d'histoire « Nous autres » organisé en 2015 par le « Grand T » et le Musée d'histoire de la ville de Nantes, l'UFR Histoire, Histoire de l'art et Archéologie (HHAA) a été associée à une manifestation qui entendait travailler la matière et la discipline historiques dans le creuset des regards artistiques et théâtraux qui s'en saisissaient. Sous le commissariat scientifique de Patrick Boucheron, aujourd'hui professeur au Collège de France, le propos était d'offrir au public une histoire aussi sérieuse dans ses méthodes qu'inventive dans ses formes pour réarmer une discipline dont, plus que jamais peut-être, la nécessité de sa parole, de son regard et de ses questions faisait sens dans notre contemporain. Renouvelé en 2017, le festival a souhaité accompagner son développement par une plus grande association des étudiants et de leurs enseignants à son offre de propositions culturelles et artistiques en mettant notamment en scène les premiers en ouverture du festival au « Grand T » grâce au travail de Didier Ruiz.

La 3e édition du festival, les 14-16 juin 2019, est l'occasion pour l'Université de Nantes d'affirmer encore davantage sa volonté d'être pleinement un acteur du territoire métropolitain et national en étant désormais co-organisatrice avec le « Grand T » d'une manifestation dont la vocation est de proposer des arts de faire l'histoire différemment. Forte de l'aide financière de la Direction de la Culture et des Initiatives, dirigée par Laurent Hennebois, et du soutien plein et entier de la Vice-Présidente à la Culture, Emmanuelle Bousquet, l'UFR HHAA est le visage de notre Université tournée vers ses étudiants et promotrice de formes de valorisation scientifique ouvertes aux innovations pédagogiques et aux partenariats scientifiques ambitieux, pour donner à nos concitoyens les outils

pour vivre pleinement leur présent en étant en puissance de faire du passé bien plus qu'un héritage ou une tradition.

La poursuite de ce festival qui n'est donc pas une simple continuité institutionnelle ou événementielle mais bien davantage alors la fidélité à une ambition de croisements féconds entre les arts de la scène, les arts, la littérature et l'histoire comme science humaine et sociale – comme « science subtile », résolument – se manifeste ici à l'occasion d'une exposition née de l'initiative de la Bibliothèque du Centre de Recherches en Histoire Internationale et Atlantique (CRHIA) dirigé par Éric Schnakenbourg. Partageant ces choix et cette ambition, elle accompagne et prolonge l'un des ateliers du festival offerts aux étudiants sur l'objet cartographique dont l'idée générale et l'inspiration se sont nourries du travail de l'illustrateur Jean Dytar, plus précisément de son 3e album de bande dessinée, *Florida*, paru aux Éditions Delcourt en mai 2018 et notamment récompensé en janvier 2019 par le prix « Cases d'Histoire ».

À l'image du festival auquel elle est associée, l'exposition repose sur la collaboration des enseignant-chercheurs, des enseignants et des étudiantes de l'UFR HHAA et a vu le jour grâce aux idées et aux compétences des personnels du CRHIA et de l'UFR. Grâce à l'investissement de Nathalie Vaillant, Soazig Le Clerc, Sacha Crusson et d'Evelyne Levéziel, l'exposition associe le travail de plusieurs enseignants d'histoire et d'étudiantes en licence d'histoire de l'art et archéologie pour mieux faire connaître l'œuvre d'un illustrateur qui témoigne tout autant d'une très belle inventivité graphique que d'un sens rigoureux de l'histoire et d'une grande sensibilité narrative.

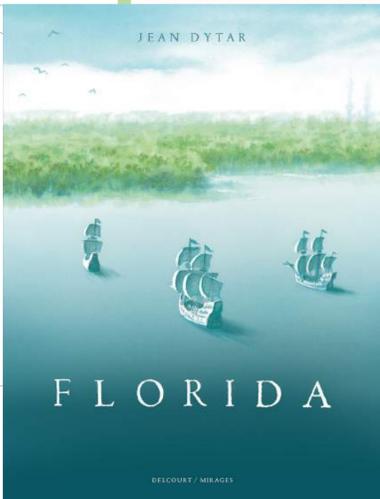
En associant les étudiantes à la rédaction de ces panneaux et à la réalisation de l'ensemble de l'exposition, il s'agit bien de prolonger des savoir-faire disciplinaires acquis dans leurs formations par la possibilité d'exprimer des compétences transversales précieuses en termes de savoir-être et de professionnalisation de leur parcours universitaire.

L'exposition propose ainsi un parcours autour de la narration de cette aventure française en Floride encore trop méconnue car éclipsée peut-être par les succès, quelques décennies plus tard, de la Nouvelle-France établie au Canada, et par le drame de la brève expérience brésilienne d'une « France antarctique » au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle auquel la littérature a pu donner une plus grande publicité comme en témoigne le succès de *Rouge Brésil* de Jean-Christophe Rufin (prix Goncourt en 2001). Entreprise au début des années 1560 depuis un royaume qui plongeait alors dans les cruautés des guerres civiles de religion, l'aventure floridienne fut rattrapée par un conflit religieux qui en signifia la fin tragique. C'est depuis l'histoire de l'un de ses rares survivants, le dessinateur et cartographe protestant Jacques Le Moyne De Morgues, mort à Londres en 1588, que Jean Dytar a choisi de placer son récit. Une histoire qui se déploie dans l'intimité d'un couple et dans le mutisme d'un individu pour embrasser cependant tout un horizon américain de vert et de bleu impénétrables et pour faire entendre les rêves, les espoirs et les faiblesses de tous les hommes quand les Amérindiens, rencontrés au bout du monde, nous tendent le miroir de notre grandeur et de notre perdition entremêlées.

Au rythme de ces différents panneaux, l'ambition de l'exposition est d'accompagner les visiteurs dans la connaissance de ce moment particulier de l'histoire de France replacé dans le cadre des relations entre les Européens et les Amériques au XVI<sup>e</sup> siècle, la représentation de ces nouveaux territoires et des peuples qui les habitent, les guerres de religion qui en sont l'environnement immédiat. Centré autour de la restitution qu'en propose Jean Dytar, l'épisode floridien met en scène aussi un couple dont l'histoire, empruntant au code du roman et de la fiction, interroge également le rôle et la place que peut jouer aujourd'hui la bande dessinée historique dans les enseignements d'histoire.

Yann LIGNEREUX

Directeur de l'UFR Histoire,  
Histoire de l'art et Archéologie



# LA CARTOGRAPHIE AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE: REPRÉSENTER LE MONDE

Éric SCHNAKENBOURG

Une carte est d'abord destinée à capter le regard pour stimuler l'esprit. Elle peut être un bel objet, mais ce n'est pas sa raison d'être. L'opération cartographique doit, avant tout, présenter à l'observateur un espace réduit à l'aune de ses capacités oculaires pour l'amener vers un autre espace, bien plus vaste, que seul son esprit peut appréhender. Réaliser un planisphère c'est mettre le monde à l'échelle de l'homme et de ses aptitudes cognitives. Pour autant, une carte ne saurait être uniquement considérée comme une simple transcription visuelle d'un territoire, comme une image monde en réduction. Elle impose une sélection et une hiérarchisation d'informations, le sacrifice de détails et un agencement de savoirs pour parvenir à une composition qui est toujours une généralisation. Une carte est une synthèse graphique de connaissances produisant, par une opération d'assemblage, une interprétation figurative d'un territoire qui est une mise en ordre du monde.

Les cartes du monde les plus anciennes ne visaient pas à représenter les territoires. Les *mappae mundi* médiévales visaient avant tout à donner une idée du monde. Mais à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, le développement du commerce maritime imposa le recours à de nouveaux outils de navigation. La production de portulans, les cartes maritimes, répondit à cette exigence. Ils indiquaient les grands traits structurels des littoraux, la direction des vents ainsi que l'emplacement des ports permettant d'estimer la durée des trajets. À la différence des cartes savantes établies sur la foi des savoirs anciens, les portulans s'appuyaient sur l'expérience de la navigation. À la Renaissance, la redécouverte d'ouvrages anciens et les nouvelles informations tirées des voyages transocéaniques permirent de donner un nouveau souffle à la production cartographique. La multiplication des planisphères répondit à un nouvel appétit de savoir sur le monde qui pouvait être motivé par la simple curiosité ou par la dynamique de l'exploration et de la colonisation. Le planisphère de Guillaume Le Testu qui ouvre *Florida*, et que l'on retrouve à plusieurs reprises dans l'album, est tout à fait révélateur à cet égard.

Guillaume Le Testu (1509-1572) a effectué deux voyages au Brésil en 1550-1551 et en 1555. C'est au retour du second qu'il achève son atlas intitulé *Cosmographie Universelle selon les navigateurs, tant anciens que modernes* (carte n°1) qui est composé de six planisphères et de cartes régionales. L'auteur n'est pas qu'un simple géographe, il est aussi un cosmographe qui ambitionne, plus que de décrire les terres, de décrire la Terre. C'est pourquoi il fait figurer des têtes soufflant le vent autour de la planète. Ceux venus du Nord, favorables, sont des hommes barbus, alors que le Sud, avec ses têtes de morts, envoie les miasmes et la pestilence. Le planisphère reproduit par Jean Dytar est assorti d'un commentaire de Le Testu précisant qu'il a tenu à présenter des « parties d'Asie, d'Europe, d'Afrique, et d'Amérique » et la présence des deux pôles « l'un est dict Articque, et l'autre Antarticque ». Il affirme que son ambition est de faire connaître en longitude et en latitude les lieux et la distance qui les sépare : « L'usage de la quelle est pour congnoistre La Situation de chacun Lieu, en quelle haulteur tant de Longitude, que de Latitude Il demeure : est Entendu quant le meridien et parallèle Tombent en un Certain

point, et que par l'celluy ledict Meridien et Parallele S'entrecourent ». Son planisphère n'était pas que le spectacle du monde, il fut pensé comme un outil précis de connaissance qui se devait d'être fiable.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, le savoir cartographique se périmait et se renouvelait au fil des connaissances amassées à l'occasion des expéditions maritimes, puis diffusées grâce à l'imprimerie. Guillaume Le Testu, originaire du Havre, a bénéficié du savoir de l'école cartographique de Dieppe qui était le principal centre de production des mappemondes en France au XVI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, son planisphère reflète les convictions de son temps. On y distingue clairement un imposant continent occupant tout le sud de la carte. Ce que l'on appelait l'antichtone était considéré comme l'une des parties du monde au même titre que les autres. Bien qu'il n'ait pas encore été aperçu, l'existence de ce continent était alors tenue comme une évidence, car il devait permettre de tenir la Terre en équilibre. Cette conviction eut la vie dure puisqu'on la retrouve encore au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.



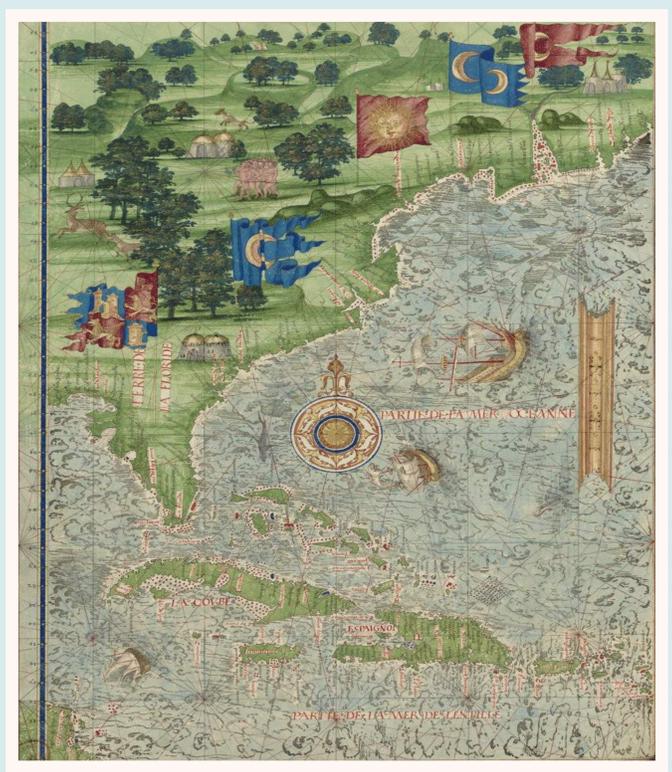
Sources - carte n°1. *Cosmographie Universelle selon les navigateurs, tant anciens que modernes*, par Guillaume Le Testu / Gallica - service historique de la Défense.

# LA CARTOGRAPHIE AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE: REPRÉSENTER LA FLORIDE

Éric SCHNAKENBOURG

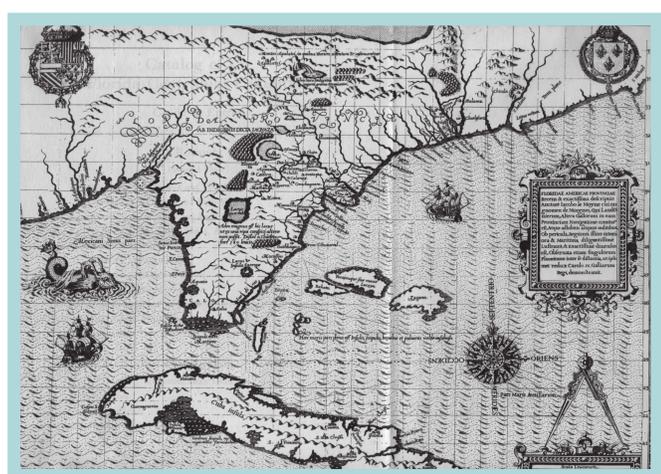
Les cartes régionales de Le Testu associent la transcription d'informations tenues pour certaines et l'invention. Elle révèle une tension entre le connu, le possible et l'inconnu. L'imagination permet de combler les lacunes de la connaissance et de poser la finitude du monde. Le pouvoir d'invention du cartographe permet de montrer que le monde n'est pas un espace ouvert et infini, mais qu'il est clos et, par conséquent, maîtrisable.

Le Testu ne consacre pas moins de douze cartes aux terres australes, qu'il représente peuplées d'étranges créatures, d'hommes sauvages nus mais aussi d'individus richement parés qui évoquent les habitants d'Orient. Plus que l'image de la réalité, l'auteur émet une proposition. En revanche, la représentation du Brésil recèle des informations plus fiables. Il dessine les deux drapeaux de la France et du Portugal qui évoquent la tentative d'établissement d'une colonie française dans la baie de Rio de Janeiro à laquelle Le Testu a participé. Par ailleurs, il mentionne deux fois la Floride dans ses cartes régionales (carte n°2). La première fois, il indique la « coste de la Floride » sur une carte représentant le littoral nord-américain jusqu'au Labrador. La seconde est une carte centrée sur la Floride. Il y figure cinq bannières destinées à montrer l'existence de différentes tribus, un groupe de personnes nues et armées d'arcs et de flèches. L'auteur ajoute dans son commentaire que la région est fertile en blé comme en bétail et que « ce trouve en icelle grant nombre d'or ».



Sources - carte n°2 - Cosmographie Universelle selon les navigateurs, tant anciens que modernes, par Guillaume Le Testu / Gallica - service historique de la Défense.

C'est cependant la carte de la Floride (carte n°3) inspirée des travaux de Jacques Le Moyne De Morgues qui constitue une réelle avancée dans la représentation de ce territoire. On n'a que peu d'informations fiables sur ce personnage qui se trouve au cœur de l'album de Jean Dytar.



Sources - carte n°3 - Florida's Centennial, Library of Congress, March 3, 1945

Nous n'avons pas conservé de dessins ou de cartes de sa main portant sur l'Amérique. Son travail nous est pourtant connu grâce à l'éditeur et graveur Théodore De Bry. Il publie à partir des années 1590 ses Grands Voyages en 13 volumes qui rassemblent les informations alors disponibles sur le monde américain. La partie consacrée à la Floride s'appuie sur les documents qui lui ont été vendus par la veuve de Le Moyne. La carte montre avec précision les embouchures des fleuves, dont certains portent des noms français (Gironde, Garonne Charente, Loire), ainsi que les escarpements et les dangers des côtes. Le dessin des méridiens, la présence d'une rose des vents et d'une échelle de latitude montrent qu'il s'agit d'une carte marine. C'est ce qui explique que l'intérieur soit moins travaillé. Les études contemporaines ont montré la remarquable précision de cette carte de la Floride eu égard aux connaissances et aux conditions techniques de l'époque, ce qui lui valut de rester une référence pendant pratiquement un siècle. Ce n'est pas le moindre des paradoxes pour une carte qui acquiert une renommée certaine, alors même que le travail de son inspirateur a disparu.

# À LA CONQUÊTE DE L'OUEST:

## LES EXPÉDITIONS FRANÇAISES EN AMÉRIQUE AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

Yann LIGNEREUX

«Que l'on me fasse voir le testament d'Adam qui donne ainsi le monde aux Espagnols et aux Portugais !»

C'est en ces mots – ou à peu près – que François I<sup>er</sup> décide d'affronter, avec l'accord du pape Clément VII, les privilèges exclusifs des rois ibériques sur les terres américaines selon l'accord trouvé, en 1494 à Tordesillas (approuvé par le pape Jules II en 1506) afin de régler les questions de domination sur ces terres nouvelles que Christophe Colomb a fait découvrir aux Européens à la suite de son premier voyage pour les « Indes » accompli au nom des rois très-catholiques, Ferdinand II d'Aragon et Isabelle de Castille.

Pour le roi de France et ses successeurs, l'aventure atlantique prend le relais des expéditions françaises en Italie, amorcées par Charles VIII en 1494, pour se rendre maîtres de Naples et de Milan et viser, au-delà, la reconquête de Constantinople et la délivrance de Jérusalem dominées par les Ottomans. Derrière la geste héroïque de leurs chevaliers, Charles VIII, Louis XII, François I<sup>er</sup> et Henri II se heurtent à la première puissance économique et militaire de l'Europe, l'Espagne, qui impose une *pax hispanica* sur l'ensemble de la péninsule italienne.

En s'attaquant alors au monopole américain des Espagnols, il s'agit pour les Français de poursuivre leurs combats sur un autre front mais également de frapper leur ennemi au cœur de sa puissance en or et en argent dont on dit qu'elle paya les voix des Électeurs impériaux lors de l'élection du rival de François I<sup>er</sup>, le roi d'Espagne Charles I<sup>er</sup> qui devint donc, en 1519, l'empereur Charles Quint.

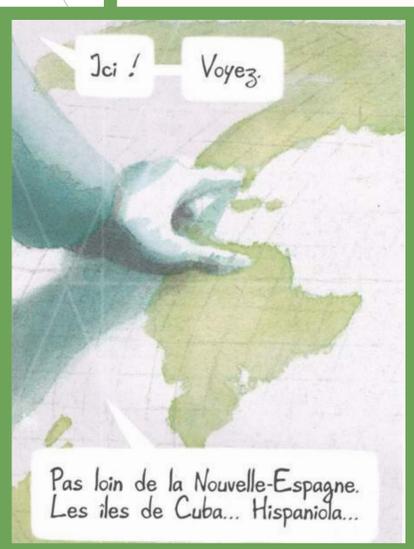
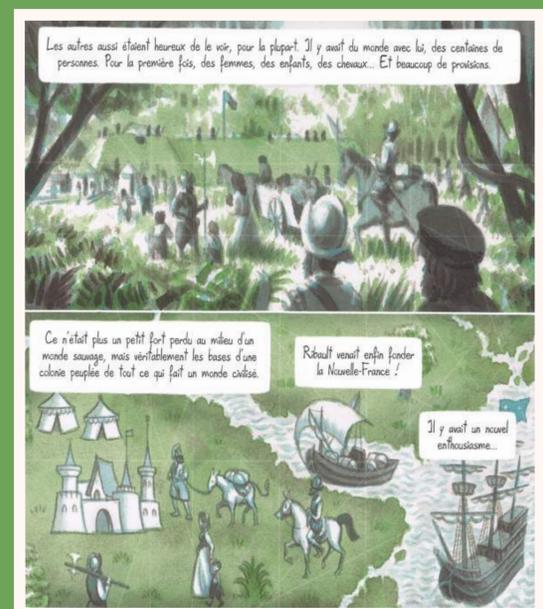
Outre les perspectives de fortunes commerciales que caressent les armateurs et les capitaines français avec les épices et le bois rouge du Brésil, la raison de ce nouvel intérêt des gouvernants doit s'entendre dans le contexte d'une tension désormais complète et violente entre la majorité catholique des sujets du roi et leurs frères, leurs cousins, leurs parents et leurs voisins passés à la Réforme. Afin de protéger cette minorité protestante, l'amiral de Coligny imagine un possible « refuge » américain pouvant mettre à l'abri les calvinistes français de violences dont tous peuvent appréhender, en ces années 1550, le basculement cruel dans les formes exacerbées de guerres civiles de religion.

Après la reconnaissance des côtes nord-américaines par Verrazano en 1525 pour le compte de François I<sup>er</sup>, les voyages de Jacques Cartier au Canada et le long du Saint-Laurent et l'installation sur les rives du grand fleuve d'un fort français entre 1534 et 1543, le roi de France soutient une expédition au Brésil.

Fragilisée par les divisions religieuses entre catholiques et protestants, la « France antarctique » se clôt sur un terrible échec en 1560. C'est donc plus au nord, plus éloigné du cœur espagnol de l'empire américain centré sur le Mexique et les Antilles, que les efforts français se portent désormais avec l'expédition de Jean Ribault et René de Goulaine de Laudonnière sur les côtes de Floride en 1562 où, après avoir dû abandonner un premier établissement, Charlesfort, les Français fondent le fort Caroline – détruit cependant lui aussi par une nouvelle expédition espagnole en 1565.



Les guerres de religion déchirent alors le royaume de France et il faut attendre l'année 1598, celle-là même de la pacification religieuse par l'Édit de Nantes, pour que les projets français en Amérique retrouvent une réelle actualité et le soutien du pouvoir royal à la faveur d'une paix avec l'Espagne signée à Vervins.



# TUER AU NOM DE DIEU:

## LES EUROPÉENS FACE AUX GUERRES DE RELIGION

Fabrice MICALLEF

C'est durant les années 1540 et 1550 qu'une nouvelle religion apparaît dans le royaume de France : les réformés, disciples de Jean Calvin, constituent une facette du protestantisme. Rejetant le culte des images pieuses, l'autorité du pape ou encore le dogme de la présence réelle du Christ dans l'eucharistie, ils heurtent les croyances de la majorité catholique. La monarchie française, qui se veut la gardienne de la religion traditionnelle, se livre d'abord à une vigoureuse répression judiciaire contre les calvinistes.

Or, au début des années 1560, le pouvoir monarchique est affaibli : le jeune roi Charles IX monte sur le trône à l'âge de dix ans et la régence est exercée par sa mère, Catherine de Médicis. La pression des catholiques intransigeants conduit bientôt, en 1562, à la révolte des protestants, commandés par l'amiral de Coligny. C'est le début des guerres de religion. Pourtant, dès 1563, le pouvoir royal tente de mettre fin à l'engrenage de la violence : l'édit d'Amboise organise la coexistence entre catholiques et protestants.

Mais c'est une paix fragile, notamment parce que les puissances étrangères catholiques, à commencer par l'Espagne, incitent la monarchie à reprendre la répression. En effet, les guerres de religion ne sont pas un conflit strictement franco-français : en 1565, des soldats espagnols massacrent les protestants français qui tentaient de s'installer en Floride. Au-delà des rivalités coloniales, il s'agit aussi d'une violence religieuse. Elle révèle combien les catholiques intransigeants conçoivent la mise à mort des protestants comme un combat au service de Dieu.



En France, après la reprise des conflits et de nouvelles tentatives de pacification, cette violence religieuse culmine de manière spectaculaire en août 1572. Craignant un soulèvement des protestants, Charles IX ordonne la mise à mort de leurs chefs, à commencer par l'amiral de Coligny. Mais à la nouvelle de ces exécutions, une partie de la population catholique parisienne, saisie d'un désir fanatique de purification, se livre à l'élimination des calvinistes présents dans la capitale. C'est le massacre de la Saint-Barthélemy, qui fait environ trois mille victimes à Paris et dix mille dans l'ensemble du royaume.

Tandis que les guerres de religion déchirent la France, le reste de l'Europe est aussi affecté par la rupture confessionnelle. Aux Pays-Bas, des calvinistes se révoltent, en 1566, contre leur souverain catholique, qui n'est autre que le roi d'Espagne, Philippe II. En Écosse, la reine Marie Stuart, fervente catholique, est en proie à la rébellion des nobles protestants. Poussée à l'abdication en 1567, elle doit bientôt s'enfuir en Angleterre, et devient la prisonnière de sa cousine protestante, la reine Élisabeth.

Cette dernière, dont la légitimité est contestée par ses opposants catholiques, se méfie de Marie Stuart qui pourrait, de par ses origines, prétendre à la couronne d'Angleterre.



Après des années de captivité, la reine d'Écosse déchu, accusée de complot par Élisabeth, est condamnée à la décapitation en 1587. Cette exécution provoque la stupeur dans l'Europe catholique : Philippe II prépare alors l'invasion de l'Angleterre. Une flotte immense appelée «Invincible armada» fait voile vers la Grande-Bretagne, en 1588.



Mais cette tentative espagnole se solde par un cuisant échec : la flotte de Philippe II est détruite. Peu de temps après, en France, les guerres de religion connaissent leur point culminant : le nouveau roi, Henri IV, est protestant, et se heurte à l'opposition virulente des catholiques intransigeants. Ce n'est qu'au prix de nombreux combats, de sa conversion au catholicisme en 1593, et de longues négociations, qu'il parvient à imposer son autorité. En 1598, l'édit de Nantes instaure une coexistence durable entre catholiques et protestants.



# LES AMÉRINDIENS DE FLORIDE:

## UNE RENCONTRE TEINTÉE D'EXOTISME

Grégory WALLERICK

La Floride constituait un lieu stratégique en tant que départ des convois alimentant le Trésor espagnol, ainsi qu'un possible Refuge pour les huguenots. À leur retour en Europe, ces derniers se placent au cœur d'un théâtre floridien, mettant en scène des événements les alliant aux Timucua, renforçant les contacts noués, marqués par l'érection de la colonne fleurdéliée par Ribault, et la fiabilité de leur témoignage.

### DE GRANDES INTERROGATIONS



Le protagoniste Jacques Le Moyne de Morgues découvre des Timucua évoluant presque nus, face aux Européens lourdement vêtus. Ils ne portent presque rien, même les chefs, suscitant, dès les premiers contacts, l'interrogation sur leurs origines. Bien que l'expédition de Laudonnière n'ait pas pour but de convertir les indigènes, leur place dans l'héritage adamique soulève des questions : cette terre porterait-elle les héritiers d'Adam et Ève, avant la Chute, ou ceux de Cham, condamnés à être esclaves des Européens ?

Lors des rencontres, après l'apport de verroteries, communément évoqué, les échanges avec les Timucua pouvaient commencer, par l'intermédiaire de truchements. Quelques vétérans d'expéditions antérieures maîtrisaient des bribes de langage indigène afin de faciliter une communication parfois compliquée avec les Amérindiens.

Chaque tribu floridienne, dirigée par un roi, un *paramount chief*, menait des alliances ou des guerres régulières contre son voisin : Potanou, Saturiwa, Outina. L'équilibre entre les chefferies dépendait notamment du territoire de chasse et de culture. Les Français érigent le fort Caroline dans une région pauvre en nourriture, d'où la nécessité d'entrer en relation avec les voisins.

Contre quelques moyens de subsistances, les alliés locaux, Saturiwa puis le puissant Outina, cherchent le soutien des armes à feu, alors que Laudonnière souhaite les réconcilier. Inconnues des Timucua, les arquebuses européennes modifient le rapport des forces, permettant à une armée réduite de lutter contre un contingent important. Reste, incomprise des Européens, la pratique du scalp.



### LA VAINE QUÊTE DES HUGUENOTS

Alors que les expéditions outre-Atlantique orchestrées par Coligny visaient à établir un refuge, idée soutenue par des responsables catholiques érasmiens et Théodore de Bèze, les huguenots n'en cherchent pas moins à s'enrichir, en quête du précieux métal doré. Le lingot d'argent remis à l'arrivée de Laudonnière par Saturiwa laissait entrevoir ce filon. La Floride, terre fleurie, présentée comme riche et variée en aliments, ne regorge cependant pas de minerai aurifère : les huguenots restent bredouilles, fomentant la mutinerie.

La survie du fort est menacée, de l'intérieur comme de l'extérieur, et les renforts attendus tardent à venir. La fin de la modeste colonie, par l'adelantado Menéndez de Avilés en 1565, place le Timucua à égalité avec l'Espagnol et la faim : un danger mortel.



# LES AMÉRINDIENS DE FLORIDE:

## UNE REPRÉSENTATION STÉRÉOTYPÉE

Grégory WALLERICK

Durant le siècle de l'appropriation des Amériques, peu d'Européens savent à quoi ressemblent les Amérindiens, tant les descriptions et les images sont rares et imprécises. Devant la faiblesse du corpus documentaire, il faut s'appuyer sur la principale source iconographique sur les Timucua, tout en déterminant les apports extérieurs : le graveur Théodore de Bry, à l'origine de la collection des *Grands Voyages*, éditée dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

### UNE IMAGE S'APPUYANT SUR LES CANONS EUROPÉENS

En arrivant en Floride, si les voyageurs français s'attendent à rencontrer les Amérindiens, les doutes quant à leur aspect nourrissent un imaginaire où se mélangent religion, crainte et convictions personnelles. Dans la mise en images des Timucua, le graveur ajoute une esthétique tirée de sa propre formation, leur donnant une allure à l'Antique. Leurs corps, ciselés, les rapprochent des sculptures grecque ou romaine.

### DES EMPRUNTS À DIVERS PEUPLES



De Bry a comme horreur du vide. S'appuyant sur les planches dessinées par Le Moyne de Morgues, le voyageur en chambre complète les non-dits par des informations tirées d'autres sources disponibles en Europe, notamment avec des emprunts à divers peuples amérindiens. Les ouvrages publiés par André Thevet, cosmographe des Valois, qui a voyagé au Brésil, constituent une source majeure. D'autres images recueillies, comme celles de John White sur la Virginie, ajoutent du crédit à une vérité qui n'est cependant qu'approchée.

Voyagent dans toute l'ère américaine, sans distinction géographique ni ethnologique, des caractéristiques de divers peuples : les coiffes des Mexica, à travers le Codex Mendoza, les panaches occipitaux des Inca, via l'ouvrage de Thevet ou encore l'*iwera pemme* (massue sacrificielle) des Tupinamba brésiliens diffusée par les œuvres de Staden et de Thevet. De tels emprunts, d'apparence scientifiques, ne choquaient pas dans cette Europe de la Renaissance, l'artiste usant d'artifices identifiables pour placer son cadre en un lieu exotique : nudité, singes, palmiers, maloca... Une certaine homogénéisation entre les tribus amérindiennes s'opère alors dans l'esprit des lecteurs européens.

### DES INCOMPRÉHENSIONS ETHNOLOGIQUES



La méconnaissance des Timucua, comme d'autres peuples amérindiens, mène à la représentation erronée d'éléments qui leur sont propres. Les tatouages qui courent sur les corps constituent une de ces énigmes associées aux Sauvages dont les voyageurs ne déterminent pas la signification. Le peu de représentations disponibles laissa ainsi au graveur le loisir de créer les motifs qu'il désirait.

Les scènes de manifestation de croyance, auxquelles assistent les huguenots, restent elles aussi incomprises. Ces cultes animistes sont perçus par les chrétiens, qu'ils soient catholiques ou huguenots, comme de l'idolâtrie. De telles considérations, compilées et diffusées par De Bry, s'inscrivent dans la durée et se poursuivent jusqu'au siècle des Lumières.



# FLORIDA:

## LES FEMMES AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

Nicole DUFOURNAUD et Bernard MICHON



### FEMMES ET POLITIQUE



Le père de Jacques Le Moyne fait allusion à Mary Stuart (1542-1587), qui a épousé en 1558 François, le fils du roi de France Henri II et de Catherine de Médicis. Après la mort accidentelle de son père, François II monte sur le trône en 1559 : Mary, qui était déjà reine d'Écosse depuis 1542, devient donc reine de France. La situation ne dure pas puisque François décède le 5 décembre 1560.

En France, les femmes sont exclues de la succession au trône et ne peuvent pas transmettre la couronne : la reine est « seulement » l'épouse du roi. Cette singularité française est justifiée par « la loi salique », issue d'une vieille coutume mérovingienne, réécrite à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle par Jean de Montreuil, afin d'entériner la captation de la couronne par la dynastie des Valois.

Cependant, rien n'empêche les femmes d'être nommées « régentes » du royaume pour une période limitée : Louise de Savoie (1476-1531) assume cette fonction pendant l'absence et la captivité de son fils François I<sup>er</sup> ; Catherine de Médicis (1519-1589) l'est pendant la minorité de son fils Charles IX et en l'absence de son autre fils Henri III.

En Europe, au XVI<sup>e</sup> siècle, des femmes deviennent des reines puissantes : Marie I<sup>ère</sup> (1516-1558) et Élisabeth I<sup>ère</sup> (1533-1603), filles du roi Henri VIII Tudor, se succèdent à la tête de l'Angleterre ; Jeanne d'Albret (1528-1572) est reine de Navarre, avant de transmettre sa couronne à son fils, le futur Henri IV, roi de France et de Navarre.

### L'ÉDUCATION ET LE TRAVAIL AU FÉMININ

Comme le montre l'exemple d'Éléonore, l'éducation domestique est la norme d'acquisition des savoir-faire techniques à l'époque moderne. Dans le milieu de la marchandise, les filles se forment à devenir marchande et à tenir une boutique. Dans leur atelier, les artistes apprennent à leurs filles à dessiner, à sculpter, à peindre, à l'image

de la peintresse et dessinatrice Marguerite Bahuche (vers 1570-1632), née à Tours, fille et épouse de peintre.



L'apprentissage est une pratique répandue : les filles sont placées comme « apprentisses » chez un couple ou une femme qui leur enseigne le métier, mais également à lire le latin et le français, à écrire, à marquer le linge.

Devenues adultes, des femmes instruites deviennent exploitantes, entrepreneuses et des gestionnaires reconnues. Quant aux femmes moins formées, elles travaillent tout au long de leur vie au sein d'une économie dite de ménage où les liens entre le travail et le groupe (parentés, alliés, communautés) sont forts : elles appartiennent à la domesticité, exercent des activités spécifiquement féminines telles que celles liées au linge. Il s'agit de disposer de toute la main-d'œuvre disponible.



Parmi les métiers féminins, il faut citer les sages-femmes, drapières, brodeuses, maîtresses d'étuves, relieuses de livres, cabaretières, maîtresses d'école, boulangères, menuisières, couturières, bouchères, tisserandes en toile mais aussi les manœuvres dans la maçonnerie, les mines, les salines, et les travailleuses agricoles dans les champs, les bois, les vignes et auprès du bétail. En revanche, les femmes sont exclues des offices (offices royaux, avocats, juristes) réservés aux hommes.

La Renaissance a favorisé l'instruction des filles, en suivant les préconisations d'humanistes comme Érasme et Thomas More. La mortalité est si aléatoire que, par pragmatisme, la société admet la substitution des hommes par les femmes si ces dernières sont éduquées. L'alphabétisation des filles progresse grâce aux « petites écoles » paroissiales. En revanche, elles n'ont accès ni aux collèges ni à l'université, à la différence des garçons.

# QUAND LES CASES REFONT L'HISTOIRE:

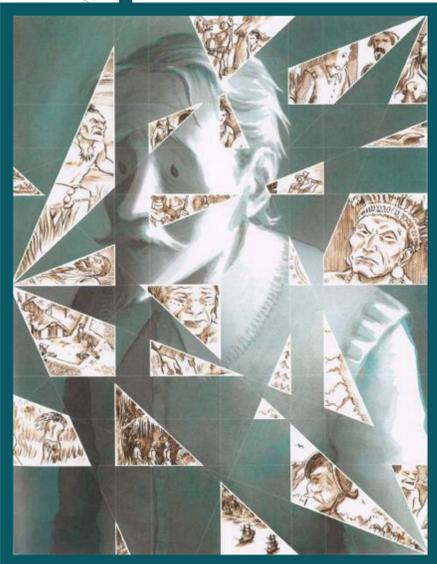
## LA BANDE DESSINÉE ET LE RÉCIT DE LA COLONISATION FRANÇAISE DE LA FLORIDE

Yann LIGNERREUX

« Si tout a l'air d'une reconstitution, précisément, ce n'est pas vraisemblable, ce n'est que du décor ou du déguisement, c'est inerte, c'est toc » (Jean Dytar).

Jean Dytar, dans les notes d'accompagnement à la lecture de *Florida* publiées sur son site internet, pose ici les principaux termes d'un problème commun à l'histoire et à la bande dessinée et dont la complexité se noue quand elles sont réunies dans un genre bien particulier qui est la bande dessinée historique.

Celle-ci assure depuis plusieurs années maintenant le succès de nombreuses collections et reçoit du public amateur de bande dessinée une attention bien particulière. Si le XX<sup>e</sup> siècle – en particulier la seconde guerre mondiale – et les biographies des grandes figures historiques sont privilégiés par les éditeurs, l'époque moderne, avec la Révolution française, et depuis quelques temps, le XVI<sup>e</sup> siècle, offre à l'imagination des lecteurs un champ de plus en plus diversifié et important. La bande dessinée d'histoire est également l'objet d'une attention des chercheurs, qu'ils soient historiens eux-mêmes ou qu'ils soient sociologues, sémiologues, historiens de l'art, psychologues, littéraires ou philosophes. Il faut donc désormais parler de bande dessinée d'histoire car, à la lumière précisément de ces travaux, une distinction a été établie entre la bande dessinée historique et la bande dessinée historienne comme le montre la réflexion de l'historien Pascal Ory, à l'initiative par ailleurs en 2004 du prix Château de Cheverny de la bande dessinée historique des « Rendez-vous de Blois » – soit seulement 6 ans après la création de ce festival majeur en ce domaine – et que *La vision de Bacchus* de Jean Dytar a reçu en 2014.



Si la bande dessinée historique – très majoritaire en termes de production – aborde des fictions dans le passé avec un souci de vraisemblance, animée par la volonté d'offrir une représentation engageant la lecture dans un effet de croyance, la bande dessinée historienne se pense davantage comme un récit d'historien apportant de nouvelles connaissances à partir d'un travail de sources et d'enquêtes considérable et propose à ses lecteurs un enjeu de questionnement. Davantage que d'une frontière entre deux genres, il conviendrait toutefois de parler probablement plus d'un nuancier dans lequel ces jeux de différenciation sont à l'œuvre dans plusieurs éléments-clés de ces récits d'histoire illustrés. Les questions de la documentation et de la reconstitution en sont les principaux.

Dans *Florida*, on trouve, pour témoigner de la porosité de cette frontière, une documentation historique sans faille et soutenue par un échange étroit avec le meilleur spécialiste de cet épisode, le professeur de la littérature de la Renaissance Frank Lestringant, et une capacité de rendre vivant le passé par

un illustrateur pour lequel la question de la vraisemblance est le principe de la construction narrative et la raison de ses choix esthétiques bien davantage que l'exigence d'une exactitude soucieuse du moindre bouton de guêtres et tout aussi inerte et inintéressant que celui-ci en définitive.



D'où une illustration du passé dans *Florida* qui est totalement fautive – afin ne pas être coupable d'inexactitude – pour être pleinement juste et qui s'assume comme l'œuvre originale d'un dessinateur habitant le passé pour ne pas en être le sujet ou le serviteur assigné. L'enjeu de la bande dessinée d'histoire telle que *Florida* l'assume avec brio est donc d'être une histoire du passé vraisemblable pour paraître seulement vraie afin d'être juste et résolument vivante.



# LE SOURIRE DES MARIONNETTES:

## ILLUSIONS ET RÉALITÉ DANS LA PERSE MÉDIÉVALE

Clémence PINEAU

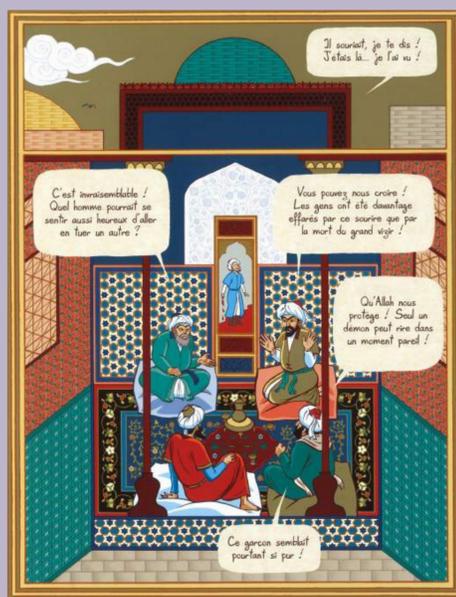


À travers son premier ouvrage, *Le sourire des marionnettes*, en 2009, Jean Dytar fait voyager ses lecteurs dans la Perse du XI<sup>ème</sup> siècle. Bien que l'univers soit différent de *Florida*, le fond et la forme restent précis, et l'ensemble s'offre au lecteur comme un témoignage de ces époques. En suivant le personnage du poète et mathématicien Omar Khayyâm, le lecteur se trouve à nouveau plongé au cœur de l'islam médiéval et navigue entre réalité historique et poésie graphique. L'auteur se fait aussi illustrateur et propose au travers de ses qualités d'orfèvre un travail de minutie où aucun détail n'est laissé au hasard, qu'il s'agisse des textes ou du visuel. Le style graphique de l'œuvre résulte de nombreuses recherches puis de la rencontre entre les miniatures perses du Moyen Âge et les lignes dites claires de la bande dessinée franco-belge connue du grand public.

L'utilisation de l'encre dorée dès les premières planches du livre rend compte de ces influences et installe un climat qui reste présent tout au long de la lecture. Le graphisme, en plus de se vouloir construit sur des bases historiques, laisse place à un ensemble cohérent et dépaysant où se mêlent réflexions et émotions. Les couleurs chatoyantes présentes dans la majeure partie de l'ouvrage contrebalancent avec une réalité obscure, où le crime, la trahison et le mensonge règnent. De la même manière, le double cadre délimitant chaque planche enferme au sens propre comme au figuré l'histoire et les personnages, prisonniers de ces manipulations qu'ils ne maîtrisent pas.

Au fil des chapitres plusieurs espaces et ambiances se dessinent faisant référence notamment à ces miniatures issues des arts de l'islam. La planche page 24 est une bonne illustration de ce procédé puisqu'en plus de faire référence par les textes au titre de la bande dessinée, elle est conçue sur un modèle de miniature. Composée de surfaces planes et de couleurs vives qui se superposent les unes par rapport aux autres, le lecteur est bercé par cette illusion des espaces où la perspective n'est pas toujours visible de prime abord.

L'architecture extérieure et ses environnements sont quant à eux également développés à travers le récit. Pour les paysages, les couleurs flamboyantes sont toujours présentes et chaque rocher, buisson, arbre est signifié par un motif ou une couleur différente des autres. Les architectures sont constituées de lignes droites et de formes géométriques, et s'opposent aux irrégularités de la nature avec les rochers ou encore les nuages.



Toujours dans cette même veine de l'illusion, l'expérience d'un faux paradis dit artificiel clôt l'ensemble. La scène se déroulant dans la nuit ne fait qu'accentuer l'aspect magique, presque irréel de l'instant. La végétation luxuriante et colorée, sort pour la seule et première fois du récit du double cadre entourant la planche. Une once d'espoir et d'authentique beauté peut alors s'échapper petit à petit de ce monde fait de pouvoir et de manipulation.



# LA VISION DE BACCHUS

Camille ROBERT

Dans cet ouvrage *La Vision De Bacchus*, Jean Dytar nous emmène dans la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle, durant la Renaissance italienne. L'histoire se passe majoritairement à Venise en 1510 où nous suivons le peintre Giorgione, malade de la peste. Avant de succomber, il tente de réaliser un ultime tableau, inspiré d'une œuvre du peintre Antonello de Messine, qu'il avait vue autrefois, avant sa destruction, et qui l'avait subjugué. "Seriez-vous capable d'incarner, par les pouvoirs de la peinture, la grâce absolue d'un être?". Giorgione cherche à reproduire la grâce, le vivant de ses personnages, comme il l'avait vu autrefois. Il veut réussir cela et pense n'y être jamais parvenu.



Jean Dytar cherche ici, comme il le dit lui-même, à établir un dialogue "tout au long de ce projet entre la bande dessinée classique franco-belge et la peinture de la Renaissance. Comme un retour aux sources...". Nous retrouvons dans cet ouvrage l'intervention de différents peintres et acteurs mythiques de la Renaissance, et notamment de Venise, comme Antonello de Messine, Giorgione, on encore Bellini. Nous sommes plongés dans la vie quotidienne de ces artistes, dans leurs ateliers. Nous comprenons ainsi toute l'ampleur des rivalités entre peintres, l'importance de la commande artistique et des commanditaires, et le réseau nécessaire pour que ces artistes puissent travailler et connaître le succès. Nous entrons dans le quotidien de ces peintres qui nous paraissent ainsi plus familiers, plus accessibles, mais en n'enlevant rien à leur génie.

Nous assistons à la scène de manière extérieure, mais nous sommes plongés dans l'intimité des artistes, assistant à leur désespoir, à leur malheur, à leurs désillusions et peurs les plus profondes, mais aussi à leurs succès, et leurs joies. L'auteur a choisi de nous montrer également comment les peintres de cette époque pouvaient travailler, nous permettant de comprendre l'évolution de leur travail, de l'esquisse au tableau fini (planche p. 29).

Jean Dytar va représenter ses personnages parfois de manière plus simplifiée, voire plus schématisée, comme dans ses autres œuvres, par exemple *Florida*, ou *Le Sourire des Marionnettes*. Les formes des visages des personnages sont représentées avec un cernet noir, comme il est fréquent dans la bande dessinée classique. Il joue également sur les nuances de couleurs

et sur l'ombre et la lumière afin de donner plus de caractère, d'expression et de personnalité aux protagonistes. Mais lorsqu'il s'agit de reproduire des tableaux ou décors réalisés par les personnages de sa bande des-

sinée, nous sommes là face à de véritables peintures (Planche de la p.36), comme si l'artiste avait inséré les véritables œuvres dans son ouvrage. Il met ainsi en avant la différence entre le "monde réel" des personnages de sa bande dessinée, et le monde représenté par les peintures. L'auteur nous permet de mieux comprendre toute l'ingéniosité et tout le génie de ces artistes, mais aussi toute la complexité de leur travail, ces derniers donnant une importance et une signification aux moindres détails de leurs œuvres. Jean Dytar parvient ici à rendre le vivant, à rendre une humanité à ces personnages, tout en magnifiant leur travail.

