



ADELINÉ DESBOIS-IENTILE, LEMAIRE DE BELGES, HOMÈRE BELGEOIS. LE MYTHE TROYEN À LA RENAISSANCE, PARIS, CLASSIQUES GARNIER, 2019.

Paul-Victor DESARBRES (Sorbonne Université)

To some readers, the words « synthesis » or « syncretism » may well appear to be too polite as descriptions fo Lemaire's « historical method », and words like « mid-mash », « amalgam » or hodgepodge » a good deal more exact and appropriate. This was evidently Rabelais' own view [...].

L'importance de l'ouvrage d'Adeline Desbois-Ientile et son volume (728 pages hors annexe et bibliographie) justifient une lecture lente et attentive, mais la parution tardive de cette recension, cinq années après celle du livre, est une faute imputable au seul auteur de ces lignes. Entre temps, l'ouvrage a été récompensé par le prix Monseigneur Marcel de l'Académie française et a fait l'objet au moins de deux recensions².

Les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troie* de Jean Lemaire de Belges (1511-1513) ont été considérées durant un temps comme relevant de la préhistoire du sentiment historique ; l'intérêt croissant pour Lemaire et pour la littérature de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, ainsi que plusieurs travaux ponctuels avaient cependant ouvert la voie d'une réévaluation d'ampleur. C'est chose faite. Signalons un colloque « Jean Lemaire de Belges, rhétoricien de France et de Bourgogne », organisé par l'autrice, qui s'est tenu à Bourg-en-Bresse du 10 au 12 juillet 2022 et dont les actes montreront aussi sans doute la fécondité des études sur Lemaire.

L'objet du travail d'A.D. est de rendre compte d'une perplexité de lecture qui est aussi une tension à l'intérieur de l'œuvre : les *Illustrations* forment « un récit nouveau, que les contemporains eux-mêmes n'ont pas su classer et qui sert de « terreau » dans la suite du siècle aussi bien à des ouvrages historiographiques qu'à des pièces poétiques et des romans » (722).

La structure logique de ce livre paraît parfaite : la première partie adopte le point de vue de l'histoire littéraire sur cette matière troyenne à laquelle Lemaire a donné forme de façon décisive. Elle traite du point de vue de l'*inventio*, en recourant aux sources comme à la réception de l'œuvre. La seconde partie annonce traiter du point de vue de la *dispositio*, même si de fait elle se consacre d'abord à la question du statut épistémologique des différentes parties des *Illustrations* entre *fabula*, *historia* et *argumentum*. La troisième partie est centrée sur la question de l'*elocutio*, adoptant la notion de « rhétorique registrale » empruntée à l'analyse de Jean Molinet par Claude Thiry³. L'impression de déséquilibre ou d'hétérogénéité que peuvent susciter

¹ Peter Gilman et Abraham C. Keller, « The 'grosses mesles' », *Etudes rabelaisiennes*, t. XIX, Genève, Droz, 1993, coll. Travaux d'humanisme et Renaissance n°279, p. 105-126, ici p. 108.

² Anton Bruder « Lemaire de Belges, Homère belgeois: le mythe troyen à la Renaissance. Par Adeline Desbois-Ientile », *French Studies*, 74/3 (2020), p. 457-458 ; Sandra Provini, « Desbois-Ientile Adeline Lemaire de Belges, Homère Belgeois. Le mythe troyen à la Renaissance », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 122/4 (2022), p. 987-989.

³ Claude Thiry, « Rhétorique et genres littéraires au XV^e siècle », dans *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en Moyen français. Colloque organisé par le Centre d'études linguistiques et littéraires de la*



les *Illustrations* laisse ainsi place à celle d'une virtuosité dans la variation stylistique, dont l'enjeu n'est pas purement formel ou détaché du sens.

Disons-le cependant d'emblée : cette étude qui traite largement de Lemaire, en amont comme en aval et de sa prose entre histoire et fiction, touche à l'histoire des idées, à l'histoire littéraire et renseigne sur le « modèle » que furent les *Illustrations*, en tant que source mais aussi que paradigme stylistique. Elle fournit des instruments utiles à l'appréciation de la prose historique comme de la prose fabuleuse à la Renaissance, et décrit un monde de textes adjacents (on retiendra par exemple les rapports avec Hélienne de Crenne, connus mais explorés à nouveau par A.D.). On est tenté de repenser plusieurs textes du XVI^e siècle en fonction du point focal qu'offre le présent livre, ce qui n'est pas le moindre de ses mérites. De façon magistrale, A.D. postule plus de maîtrise que de maladresse chez Lemaire et parvient à faire entrer dans la pensée de l'auteur en analysant sa pratique d'écriture différentielle. C'est enterrer (avec raison) l'idée de style d'une œuvre après celle de style d'un auteur. On ne saurait trouver de meilleure justification au supplément de sens qu'apporte une étude littéraire de la forme à la compréhension du texte. Par ailleurs, on ne saurait mieux montrer comment analyser théoriquement le texte d'un auteur qui ne se livre guère à la théorie. Ce sont à nos yeux quelques-unes des leçons fondamentales de cet ouvrage.

On proposera dans la suite de cette recension un résumé analytique, dans le but d'inciter à « ouvrir le livre ».

La première partie expose l'« Histoire d'un mythe et d'un texte ». Elle permet de ressaisir après des travaux somme toute bien connus mais peu lus, parfois en anglais, ce mythe troyen dont le sous-titre du livre annonce l'étude selon une perspective non seulement monographique mais étendue à la Renaissance. Elle relève de l'histoire littéraire, mais ne néglige pas ça et là l'apport de l'analyse linguistique et rhétorique.

Le premier⁴ chapitre évoque la lignée de Francus, dans une généalogie constituant le préliminaire obligé de certaines histoires nationales, qui fait en l'occurrence l'objet d'une mordante ironie sous la plume d'Etienne Pasquier dans les *Recherches de la France* (I, 14). Ce héros « sans histoire » (39), absent des sources antiques, ne semble pas faire l'objet de longs développements avant 1500 ; on le confond parfois avec Francion ; le discours étymologique dont il fait l'objet à la Renaissance est présenté, en tenant compte des travaux qui ont souligné la connaissance de l'arbitraire du signe⁵ ; c'est en tout cas Ronsard qui donne à Francus une épaisseur qu'il n'avait pas avant la *Franciade*. Le second chapitre donne un aperçu de la matière troyenne au Moyen Âge, vaste corpus latin, qui oscille entre histoire et fiction et commence à peine à être concurrencé vers 1510 par la redécouverte du texte d'Homère. Le chapitre 3 porte plus précisément sur les *Illustrations* et montre que Lemaire, dans ce contexte, approfondit les origines historiques tout en remythologisant la matière troyenne : c'est ici qu'A.D. donne précisément à voir les tensions de cette « histoire totale » ; elle reconstitue les enjeux politiques des *Illustrations*, notamment celui de la concorde (entre les maisons de France, de Bourgogne et d'Autriche), reprend la question des sources immédiates certes « déjà bien documentées » en les rediscutant, en nuancant l'idée d'une rupture par rapport aux sources médiévales défendues certes prudemment par Georges Doutrepoint⁶, en montrant les convergences entre les

Vrije Universiteit Brussel (28-29 septembre 1978), dir. M. Wilmet, Bruxelles, V.U.B. Centrum voor Taal- en Literatuurwetenschap, 1979, p. 23-50, p. 34.

⁴ Nous prenons le parti de numéroter les chapitres pour la commodité du propos, mais cette numérotation n'est pas tirée du livre.

⁵ Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992.

⁶ A ce sujet, on se demande si le gigantesque *Miroir des histoires* de Jean d'Outremerse peut figurer parmi



Illustrations et la *Prose 5* du *Roman de Troie*, issue de la tradition de l'*Excidium Troiae*, et en mettant en valeur la source possible que constitue l'anonyme *Libro chiamato troiano* pour le rôle spécifique attribué à Cénone de révéler l'origine de Paris. Elle rappelle en outre la tendance de Lemaire à revenir, comme Bouchet, aux sources réputées comme originales (Ovide, Strabon, l'*Illiade*, la *Généalogie des dieux*). Les pages 153-161 profitent de cette discussion des sources pour exposer les enjeux d'une *inventio* paradoxale. Le chapitre 4 expose ensuite « les enjeux de la réception du texte d'après la bibliographie matérielle » (sous-titre) : il met en évidence une tradition éditoriale, considérée par Jacques Abélard comme très stable, mais qui comporte des ruptures et revient souvent à franciser Lemaire. Les exemplaires annotés montrent que les *Illustrations* sont perçues comme une source historique – elles trouvent un écho chez les peintres et tapissiers de la cour, remarque A.D. (181-184) dans un passage qui a trouvé des prolongements ultérieurs⁷. Le chapitre 5 expose d'abord la place du mythe troyen dans l'historiographie de cour du tout premier XVI^e siècle et présente le monde des historiographes qui traite du mythe troyen autour de 1510 et par rapport auquel on peut situer Lemaire (Guillaume Cretin, Symphorien Champier, Jean Bouchet). Si Lemaire a sans doute cherché à « rétablir la vérité » (196), ses contemporains ont d'abord vu chez lui une « illustration » des origines de la Gaule, Lemaire suivant Bérose. Colette Beaune a raison de voir dans les *Illustrations* un « mythe de l'anoblissement collectif » par rapport à l'Italie, si l'on s'en tient à leur réception⁸. Le désir d'illustration fait comprendre la porosité entretenue à l'époque entre histoire et fiction mythologique, tout particulièrement dans les formes versifiées comme l'épître d'Hector à Louis XII de Jean d'Auton. Puis, dans une synthèse qui est aussi un tour de force, A.D. rappelle le tournant des années 1540-1550 qui conduisent à faire apprécier davantage le poète Lemaire que l'historien dans le contexte d'une « nouvelle historiographie ». Cependant, Lemaire ne tombe pas complètement dans l'oubli et c'est ce que le chapitre 6 tâche d'expliquer. Le mythe d'un alphabet inventé par les Gaulois puis transmis aux Grecs, repris par Lemaire à Annius de Viterbe, n'est pas très développé dans les *Illustrations* : mais il offre un cadre précieux à un « mythe de la langue » qui trouve son épanouissement dans le celthellénisme de Joachim Périon. On voit enfin comment la matière troyenne est définitivement associée à la poésie épique : si Hélisienne de Crenne reste proche des objectifs de Lemaire, ensuite *Le Chant d'Allégresse* de Passerat et la *Françiadé* entérinent un tournant épique où la valeur mémorielle l'emporte sur toute valeur historique et Troie en vient de nouveau à s'incarner dans le roman chevaleresque (Vital d'Audiguier, Béroalde de Verville), tant le mythe est associé à la matière amoureuse. A.D. conclut en soulignant avec Jean Céard l'hésitation entre une conception de l'histoire « fidèle à l'idéalisation chevaleresque, qui quête une vérité idéale » et une autre « naissante et encore hésitante, qui cherche la vérité des faits⁹ » (267).

La deuxième partie, intitulée « Poétique de la variation » vise à penser la poétique de l'histoire dans l'œuvre et fait entrer le lecteur au cœur de l'hétérogénéité des *Illustrations* : dans un livre I qui présente une généalogie historique, le chapitre 20 semble introduire une rupture avec le récit de l'enfance et de l'adolescence de Pâris, continuée dans le livre II par la guerre de Troie, avant que le livre III ne reprenne la généalogie.

les modèles de Lemaire pour les *Illustrations*.

⁷ Adeline Desbois-Ientile, « Lemaire de Belges, artiste en prose et en vers », dans *Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. L. Capodiecici, A. Desbois-Ientile, P.-V. Desarbres et A. Lionetto, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 33-48.

⁸ Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985, coll. Bibliothèque des histoires, p. 36-37 et pour la citation, « L'utilisation politique du mythe des origines troyennes en France à la fin du Moyen Âge » dans *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (22-28 octobre 1982)*, Rome, 1985, p. 335-336.

⁹ Jean Céard, « L'histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de Saint Nicolas », dans *Études seiziémistes offertes à V.L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 96.



Le chapitre 7 développe une analyse théorique sur les notions d'*historia*, de *fabula* et d'*argumentum* pour donner le champ à une étude empirique de la théorie qui sous-tend les *Illustrations*. Certes, l'histoire s'oppose (y compris chez Lemaire) à la fable, mais ces deux formes peuvent toutes deux faire l'objet d'une lecture allégorique. Lemaire suit la conception de la poésie comme « bouillonnement qui pousse à trouver des inventions exquises, puis à dire ou écrire ce qu'on inventé » dont il est redevable à Boccace (286)¹⁰. La poésie est mythologie (pas nécessairement vers) et fiction (or la fiction n'est pas seulement ou strictement mensonge). La lecture allégorique brouille les frontières entre histoire et mythologie, de même que la notion de « *narratio fabulosa* » décrite par Macrobe¹¹ et connue de Boccace. La « narration fabuleuse », distincte de la fable, est un type de narration conçu comme un moyen terme, dont la vérité n'est ni strictement historique ni seulement pédagogique comme les fables. Lemaire semble avoir suivi Boccace dans cette aspiration « à une certaine vérité poétique, dans l'établissement du mythe et son interprétation » (290). De plus, l'histoire aussi peut être lue comme exemple. Chez les prédécesseurs de Lemaire comme Molinet, il y a dans l'histoire une esthétique de la totalisation qui implique le recours au vers, aux procédés de la rhétorique, et même aux fictions poétiques mythologiques ou allégoriques dans une perspective d'ornementation. Cependant, les *Illustrations* paraissent un « hapax : un tel écart entre la recherche de la vérité d'une part, et l'abandon à la mythologie de l'autre ne se retrouve ni chez ses prédécesseurs et contemporains, ni dans le reste de son œuvre » (306). Cette tension est observable dans la *Concorde des deux langues* qu'A.D. lit comme un « art poétique allégorique ».

Le chapitre 8 applique cette distinction aux *Illustrations* d'un « historien tenté par la fable » (322) : A.D. montre que Lemaire « avait conscience de l'hétérogénéité de son propre discours » (325) et formule des aveux sur la diversité de sa matière à travers son métalangage : « le recours au vraisemblable vient suppléer les blancs de l'histoire et relève donc d'un travail de reconstruction historique » (327). Si certains épisodes du livre I ont ce statut (par exemple I, 5), c'est tout le livre II qui semble en relever. Des formulations comme celles qui accompagnent la description de la douleur d'Œnone face à Paris adultère l'indiquent (II, 10). Un relevé rigoureux du métadiscours qui ne cache pas ce que ce dernier peut avoir d'empirique et une catégorisation des attaques de chapitre confirment le propos d'A.D. La fiction apparaît nettement à son tour comme un « îlot textuel » (338), introduite par un marqueur (« les poètes feignent »). Le livre I est à comprendre comme relevant de l'*historia* (chap. 1-19) jusqu'au tournant qui le fait basculer dans l'*argumentum* ou vraisemblable poétique (chap. 20-23 et 37-44) qui abrite une fable et son explication (24-36). Le second livre relève de l'*argumentum* contaminé par l'*historia* ou vraisemblable historique (à l'exception des chap. 9, 12, 13 et 21, relevant de l'*argumentum* et des chap. 16-17 relevant de la *fabula*). Le troisième livre relève pour l'essentiel de l'*historia* (sauf l'histoire du cygne de Clèves dans le premier traité).

Les chapitres 9, 10 et 11 approfondissent successivement les notions d'*historia*, d'*argumentum* et de *fabula*. Lemaire introduit la mythologie dans l'histoire en interprétant le nom propre comme antonomase ; mais l'interprétation historique de la fable pensée comme voile permet de renforcer la mythologie, même si elle reste subordonnée à l'histoire. Dans l'histoire de Paris, on glisse « d'une vérité historique à une forme de vérité morale » (383) : dans ces épisodes relevant de l'*argumentum*, Lemaire épure la mythologie, en ôte le merveilleux, en accentue le réalisme historique pour mieux autoriser une lecture politique et morale. Mais la fiction est aussi « un outil au service d'un énoncé historique » (410), comme on le voit dans le cas de la prophétie adressée à Marcomir. Quant à la fable, elle est parfois isolée et présentée comme telle : c'est le cas de la traduction du chant III de l'Iliade au livre II. Mais le jugement de

¹⁰ Justice est d'ailleurs rendue à l'analyse de Jean Lecointe sur Lemaire dans *L'Idéal et la différence*, même si A.D. s'en démarque.

¹¹ Macrobe, *Commentaire au songe de Scipion*, I, 2.



Pâris n'est pas annoncé comme fictif : A.D. montre que si Lemaire est héritier de Boccace, parfois, avec lui, la fable s'affranchit du dispositif allégorique annoncé. Le souci de l'antique s'accompagne d'une recherche du délectable chez le lecteur. Le chapitre 12, « Au cœur de la pratique de l'*imitatio* », traite des imitations des *Illustrations*, en vue d'enrichir la compréhension des différentes modalités dégagées dans les chapitres précédents : la vie de Pâris et la fable de la fin du livre I constituent un réservoir important pour la poésie amoureuse chez Clément Marot (dans l'« Eglogue au roi »), chez Helisenne de Crenne (A.D. analyse ici le cas de la traduction de l'*Énéide* et du *Songe*), François Habert et Nicolas Renouard. Le roman sentimental fait l'objet d'une analyse distincte, qui met en valeur deux moments de réception : les années 1520-1530 (dans le *Panegyric du chevalier sans reproche* de Jean Bouchet et dans les *Angoisses* d'Helisenne de Crenne¹²) et les années 1600-1610 avec Jacques Corbin et Michel Guy de Tours – il y a même une « distorsion » en fonction de la « fiction sentimentale », observable dans l'*Été* (1583) d'un Poissenot, qui est le seul à choisir d'imiter un extrait du livre III. On saisit bien là le destin propre du « roman de Pâris » dissimulé dans les *Illustrations* – cheval de Troie ou manteau de Gogol d'une partie de la littérature française de la Renaissance.

La troisième partie consacrée à la rhétorique registrale cherche d'emblée à dépasser une vision restreinte de l'*elocutio* liée à l'image réductrice parfois attribuée rhétoriciens et montre le fonctionnement des différents types de prose utilisés dans les *Illustrations* – la prose fictionnelle ayant eu la fortune que l'on sait.

Le chapitre 13 évoque la recherche d'une écriture illustre, telle que définie par Mireille Huchon pour l'époque de François I^{er}¹³, puis par Jean-Charles Monferran au sujet de la *Défense*¹⁴. Lemaire, inventeur du mot-titre « *Illustrations* » (495), revendique d'être le premier à écrire l'histoire des origines troyennes et sa stature d'illustrateur du français a gagné en importance au fur et à mesure qu'il a été pris comme modèle par une histoire littéraire naissante – le rôle de précurseur de la Pléiade, qui apparaît très discrètement dans le *Jodelle* d'Enea Balmas et qui se dégage plus nettement des analyses de Jean-Charles Monferran, se trouve ici expliqué¹⁵. Mais Lemaire conçoit pour la plus grande partie des *Illustrations* un style historique simple, « grossier », sans ornements. Ce décalage débouche sur le chapitre 14 « Le Discours de l'œuvre » qui traite des citations et de l'imitation des autres œuvres chez Lemaire pour mieux mettre en évidence une utilisation différente dans les passages relevant de la fable, homogènes et moins riches en sources apparentes, tandis que les passages d'histoire exhibent la diversité des sources. Du point de vue de la présentation typographique, les éditeurs hésitent à donner plus d'importance au premier modèle (page homogène, agrémentée de vignettes) ou au second (disposition savante, pourvue de manchette, exhibant le latin et la diversité du savoir). Le chapitre 15 « Rhétorique I. Contre l'histoire, les lieux de la fiction » analyse l'œuvre de Lemaire selon une grille rhétorique tributaire des œuvres médiévales française et des traités humanistes italiens. C'est ici qu'entre véritablement en jeu la notion de « rhétorique registrale » comprise comme « écriture différenciée » (554-555), qui permet de donner sens à la répartition des procédés. L'étude des termes métadiscursifs met en évidence la variété du style de la fiction, opposé à celui de l'histoire et à celui de la narration vraisemblable. Sans le dire, il nous semble qu'A.D. met en évidence une idée essentielle, que l'on peut mettre en rapport avec l'association moderne entre roman et hybridité de la forme. Plusieurs figures peuvent être considérées dans

¹² Voir p. 469-472.

¹³ Mireille Huchon, « La prose d'art sous François I^{er} : illustrations et conventions », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, 2004/2, p. 283-303.

¹⁴ Jean-Charles Monferran, « La prose illustre de *La Deffence* », *Du Bellay, La Deffence & L'Olive. Lectures croisées, Cahier Textuel*, n°31, 2008, p. 13-32.

¹⁵ Voir J.-C. Monferran, art. cit. ; pour la très rapide mention, voir Enea Balmas, *Un poeta del Rinascimento francese : Etienne Jodelle, la sua vita il suo tempo*, Florence, Olschki, 1962.



certains cas comme « marqueurs » de la fiction (564). Discours, discours rapporté, digression et description de lieux changent en effet de nature ou d'importance selon qu'ils sont inscrits dans l'histoire, la fable ou la narration vraisemblable. La description fabuleuse par exemple, prépondérante dans la partie fabuleuse du livre I, insiste plus nettement sur l'ouïe et sur la vue, et donne volontiers lieu à l'énumération ; l'histoire privilégie le discours rapporté traité comme un fait. Le discours, quand il est prosopopée, est un opérateur de fiction. On trouve à ce sujet un rare et utile prolongement de la réflexion de Marie-Luce Demonet sur les discours historiques conçus comme vraisemblables¹⁶, à partir des cas, dans les *Illustrations*, où ceux-ci « mettent en scène les causes des événements » (578). Le chapitre 16 « Rhétorique II. La roue de Lemaire de Belges » tâche de transposer la distinction des trois styles modélisée depuis l'Antiquité tardive sous le nom de roue de Virgile aux *Illustrations*. A.D. pense deux pôles entre *historia* et *fabula* : « on verra que la *fabula* implique un usage massif des tropes suscitant avant tout le *delectare*, que l'*argumentum* est marqué [par] l'utilisation des figures de diction et de pensée dont la multiplication semble trahir par endroits une recherche de *movere*, enfin que l'*historia* est le niveau le plus pauvre dans le recours aux figures et répond d'abord à un objectif de *docere* » (603). La relation de convenance n'est plus ici liée au statut des personnages comme dans la *rota Vergilii*, mais au statut épistémologique de la matière. Les développements qui suivent permettent à la fois d'entrer dans la virtuosité stylistique de Lemaire et de donner des pistes de réflexion pour une meilleure appréciation de la prose historique de la Renaissance. Dans le chapitre 17 « Stylistique. Vers une prose poétique », A.D. recourt à une approche lexicale et syntaxique. Quand Pasquier écrit que Lemaire affecte de « poétiser dans sa prose » cela signifierait donc « soit introduire des termes propres à la poésie, soit des personnages mythologiques », soit les deux (658). Les latinismes (supprimés dans la réécriture des *Illustrations* qu'on trouve dans le *Grand Olympe*) et les mots rares s'inscrivent dans la dynamique de la prose fabuleuse (Ronsard reprend à Lemaire un néologisme, celui des talonnières de Mercure¹⁷). Les infinitifs accidentellement substantivés (à distinguer des infinitifs essentiellement substantivés, comme le pouvoir, le vouloir, le dîner), mis en valeur par une complémentation riche ou par leur insertion dans des séries, sont certes moins fréquents que dans les *Angoisses* d'Hélisenne de Crenne qui radicalise en quelque sorte les choix stylistiques de la prose fabuleuse des *Illustrations*, mais participent comme ornement à la constitution d'une prose artificielle. Les diminutifs « ne connotent pas la diminution mais renvoient avant tout à un univers littéraire, idéalisé, situé en dehors du monde de la cour et marqué par une forme de tempérance » (690). Les formes en -ant constituent pour A.D. un véritable « stylème » de la prose fictive recherchée voulue par Lemaire ; à une échelle plus générale, les épithètes relèvent d'un « progressif enrichissement [et d'une] complexification des formes » (707). L'ambition d'une « prose picturale » est enfin analysée, notamment à partir de l'exemple de la description de Vénus (I, 33) qui semble probablement inspirée par une miniature, sans doute plus proche du style de Cranach que de celui des Colombes. « La sensibilité de l'écrivain à la tradition picturale de son époque » (717) vaut autant pour réfléchir à ses sources d'inspiration qu'à l'effet recherché de sa prose d'art.

La structuration du propos est à la fois claire, de cette évidence qui provient des raisonnements bien menés ; elle ne se résout pourtant pas à des facilités. On aurait pu regrouper des développements sur la postérité de Lemaire par exemple. Mais l'autrice sait à chaque fois étudier la réception, parfois proche de Lemaire, pour servir le progrès de sa propre analyse : ainsi

¹⁶ Marie-Luce Demonet, « Le possible passé : la reconstitution historique dans le récit au XVI^e siècle », *Revue des sciences humaines*, n°280 (2005/4), p. 25-48.

¹⁷ Ronsard, « Hymne triomphal sur Marguerite de Valois », dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, t. III, p. 69.



de Jean Bouchet, dont l'œuvre est parfois minutieusement étudiée (p. 509-514 notamment, pour mieux expliquer le choix du français chez Lemaire).

La conclusion reprend le paradoxe des *Illustrations* en montrant notamment un Lemaire « à la fois plus historien dans son ambition et sa méthode, et plus libre dans sa fable » (725) que ses contemporains. Mais elle dessine aussi des pistes de recherches futures, notamment au sujet de la parenté d'inspiration entre Lemaire et Jean Thénaut. Avis est lancé aux disciples de Mercure.