

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

JEAN LEMAIRE DE BELGES ET LES ARTS

by

CATHERINE JENSEN

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE  
OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE  
LANGUAGES AND LITERATURES

WINNIPEG, MANITOBA

February, 1973



TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION . . . . .	1
CHAPITRE I. LA MUSIQUE . . . . .	4
CHAPITRE II. LES BEAUX-ARTS	
A. LA PEINTURE . . . . .	25
B. LA SCULPTURE . . . . .	50
C. L'ARCHITECTURE . . . . .	59
CHAPITRE III. LES ARTS MINEURS . . . . .	70
CONCLUSION . . . . .	96
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	100

"Qui ayma plus paincture sumptueuse,  
L'art de bien dire, histoire fructueuse,  
Musicque aussi, douce et voluptueuse,  
Ou qui mist plus son estude en tous biens?"

— La Plainte du Désiré

## INTRODUCTION

L'oeuvre célèbre d'un écrivain italien de la cour de Léon X résume les qualités de l'uomo universale de la renaissance. Cet homme universel, dont l'archétype est le courtisan de Balthazar de Castiglione, est à la recherche de toutes les expériences possibles, et se pique de son expertise dans tous les domaines. La beauté est pour lui inséparable du bien, et tout ce qui est beau acquiert une valeur morale. Ainsi l'amour des arts, une connaissance profonde de la littérature, de la musique, des beaux-arts, devient la marque de l'homme universel.<sup>1</sup>

Si, pour commencer notre étude d'un écrivain belge qui terminait son activité littéraire vers 1514<sup>2</sup> nous faisons allusion à un livre italien, c'est parce que ce Belge, Jean Lemaire, illustre, par la diversité de son intérêt dans les arts et par l'aspect cosmopolite de ses connaissances, un des premiers exemples de cet homme universel dont Le Courtisan est le représentant officiel.

On reconnaît l'éclosion universelle des arts au cours du quinzième siècle surtout en Flandre et en Italie. Le rapprochement

---

<sup>1</sup> Baldesar Castiglione, The Book of the Courtier, traduit par Charles Singleton (New York: Anchor Books, 1959), pp. 74-79, p. 342.

<sup>2</sup> Jean Lemaire, Le Temple d'Honneur et de Vertus, édition H. Hornik (Paris: Minard, 1957), p. 7.

donc des deux cultures, celle de Lemaire et celle de Castiglione ne doit pas nous étonner. Dans La Concorde des Deux Langages, écrite en 1511, Jean Lemaire de Belges affirme son propre amour de la culture italienne, acquise au cours de ses voyages et de ses séjours à Lyon, lieu de rencontre des deux cultures. Dans le prologue de cette oeuvre, le débat est abordé, et on rencontre deux personnages "de noble et gaillarde nature, cestassavoir quant à l'art et estude mercurial et palladien."<sup>3</sup> L'auteur de cette édition critique, M. Jean Frappier, reprend l'expression soulignée et la développe. A son avis elle signifie "l'art oratoire et poétique, l'art de Rhétorique, et, de façon plus générale, toutes les spéculations d'ordre intellectuel, Mercure étant dieu de l'éloquence, et Pallas déesse . . . de nombreuses activités artistiques."<sup>4</sup> D'après cette définition, on voit que Lemaire a choisi deux hommes qui typifient l'idéal de Castiglione pour discuter son thème, la concorde des deux langages. L'union des deux cultures dans cet ouvrage, celle du sud représentée par une forme italienne, la terza rima, et celle du nord par l'alexandrin français, symbolise une tentative de la part de Lemaire pour encourager l'harmonie et l'échange artistique des deux traditions qui lui sont chères.

Nous allons trouver chez Jean Lemaire un homme "de noble et

---

3

Jean Lemaire, La Concorde des Deux Langages, édition J. Frappier (Paris: Droz, 1947), p. 3.

4

Ibid., p. 47.

gaillarde nature . . . quant à l'art et estude mercurial et palladien"; un homme qui s'intéresse à toutes les activités artistiques - la musique, les beaux-arts, les arts mineurs - partout où il voyage. Et si nous consacrons plus de temps à l'étude de la musique et des arts mineurs (ou arts décoratifs) qu'à l'étude des beaux-arts, c'est parce qu'il existe déjà quelques oeuvres qui ont insisté sur ce thème en particulier.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>

par exemple les oeuvres de Jean Frappier, Alexandre Pinchart et Dora Yabsley.

## CHAPITRE I

### LA MUSIQUE

Si nous commençons notre étude sur Jean Lemaire de Belges et les arts en parlant de la musique, c'est que nous accordons à cet art la primauté qu'il avait à l'époque du poète. En effet, bien que la musique fût en quelque sorte un "art appliqué", étroitement lié à ses fonctions sociales et liturgiques, elle faisait partie néanmoins des sept arts libéraux, d'abord du quadrivium et plus tard du trivium, et occupait donc un rang plus élevé dans la hiérarchie artistique que les beaux-arts et les arts mineurs. Elle était en plus l'héritière d'une tradition médiévale qui faisait de la musique un speculum, ou miroir de l'ordre divin: musica mundana étant la musique cosmique, musica humana la musique intérieure de l'âme, et musica instrumentalis, celle des voix humaines et des instruments qui étaient chargés d'exprimer l'harmonie du macrocosme et du microcosme pour les oreilles humaines. Comme l'explique M. André Chastel, "Cette notion de musique constituait un symbole parfait de l'activité artistique avec ses trois aspects: un instrument approprié, un ordre d'effets psycho-physiologiques, une finalité supérieure dans l'harmonie universelle."<sup>1</sup>

La musique, selon les idées de Marsile Ficin et d'autres néoplatoniciens, était une panacée presque magique: . . .

---

<sup>1</sup>

André Chastel, Art et Humanisme à Florence (Paris: Presses Universitaires de France, 1959), p. 189.

. . . La "lyre d'Orphée" signifie l'accès aux intuitions heureuses; elle est un remède aux maux cachés de l'âme, et, avant tout, à la mélancolie. La pratique et la théorie de la musique subissent précisément, autour de 1500, on l'a bien observé, le même élargissement, par l'accroissement des octaves et l'enrichissement des familles d'instruments, que la conception du cosmos dont l'amplification est manifeste chez Ficin - comme chez Nicolas de Cuse - avant Copernic: l'octave dessine une sorte de cercle parfait, l'accord musical est comme le prototype de la beauté pure.<sup>2</sup>

On retrouve dans l'oeuvre de Lemaire des échos de cet idéalisme platonicien, dans Le Temple d'Honneur et de Vertus,<sup>3</sup> dans La Concorde des Deux Langages,<sup>4</sup> et dans Les Illustrations de Gaule, et Singularitez de Troye,<sup>5</sup> par exemple.

Nous avons parlé, dans notre introduction, du foisonnement extraordinaire d'activités artistiques en Flandre et en Italie à l'époque de Lemaire. Néanmoins les exemples qui suivent sont surtout italiens, parce que c'était les Italiens qui les premiers émettaient des traités et des oeuvres théoriques, tandis que les artistes du nord s'occupaient plutôt du côté pratique des procédés artistiques à cette époque. Aussi faut-il signaler le fait que les styles et les techniques

---

<sup>2</sup>  
Ibid., p. 190.

<sup>3</sup>  
Jean Lemaire, Le Temple d'Honneur et de Vertus, édition H. Hornik (Paris: Minard, 1957), après T.H.V., p. 55.

<sup>4</sup>  
Jean Lemaire, La Concorde des Deux Langages, édition J. Frappier (Paris: Droz, 1957), après C.D.L., p. 18.

<sup>5</sup>  
Jean Lemaire, Oeuvres, t. I, édition J. Stecher (Louvain: J. Lefever, 1882-85), p. 219-20.



dépassaient les frontières nationales; parce qu'il était plus facile de voyager, les artistes pouvaient aller de pays en pays, et leurs oeuvres étaient connues d'un public plus large. Il y avait entre les cours des échanges continuels; c'est ainsi qu'on trouve en Italie la redécouverte de la peinture à l'huile, grâce aux peintres septentrionaux; on voit que les principaux musiciens dans les cours et les chapelles italiennes étaient des Flamands. Lemaire lui-même s'enthousiasmait pour la culture italienne, qu'il connaissait grâce à ses voyages, son séjour à Lyon, ses amis cosmopolites tel le peintre Jean Perréal dit de Paris.

L'universalité de la métaphore musicale se manifeste dans deux traités méridionaux, ceux d'Alberti, et de Léonard. Dans des instructions pour un architecte, Alberti insiste sur "les mesures et proportions des pilastres: les modifier, c'est désaccorder toute cette musique." Et M. Chastel constate que: "Il y a là, à la fois une analogie très méditée-fondée sur la valeur pure du nombre - et une de ces "métaphores de valeur" qui révèlent une disposition nouvelle de la sensibilité."<sup>6</sup> Léonard également décrit son art en se servant de termes musicaux. Mr. B. Trowell cite ce passage:

' . . . the simultaneous perception of all the component parts [ of a painting ] creates a concordant harmony which for the eye is a sensation equivalent to that experienced

---

6

A. Chastel, op. cit., p. 190.

by the ear when listening to music.<sup>7</sup>

Mais ce n'est pas uniquement l'oeuvre des théoristes qui nous affirme la prééminence de la musique. Walter Pater insiste sur le climat "musical" de l'atelier de Giorgione à Venise;<sup>8</sup> dans l'atelier de Verrocchio à Florence, le jeune Léonard est connu d'abord comme joueur de lyre; Jean Arnolfin, le riche marchand qui est le sujet d'un portrait de Van Eyck, était venu en Flandre de l'Italie comme "pauvre compagnon chanteur";<sup>9</sup> on pourrait ajouter une litanie d'exemples, car la musique ornait les ateliers, les cours,<sup>10</sup> les fêtes religieuses et populaires. L'édition de La Concorde des Deux Langages de M. Jean Frappier nous apporte un texte très intéressant à propos de la vie artistique que menaient Lemaire et d'autres à Lyon. Il s'agit d'un passage d'une lettre, adressée à Symphorien Champier en 1506, dans laquelle on décrit l'activité de l'Académie de Fourvière, espèce de "salon" avant la lettre, où l'on s'amuse en racontant des "plaisanteries sans méchanceté" et

---

7

A. Robertson, D. Stevens, éd., The Pelican History of Music, t. II, (London: Penguin Books, 1963), p. 36.

8

A. Chastel, op. cit., p. 190.

9

A. Robertson, D. Stevens, éd., op. cit., p. 52.

10

à voir, un article de P. Chaillon, "Les musiciens du nord à la cour de Louis XII", dans La Renaissance dans les Provinces du Nord (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1956).

. . . Ensuite, pour le plus grand plaisir de nos oreilles, Orphée, d'un pouce savant, fait vibrer les cordes du luth. Les oisillons répondent à ce concert par le gazouillement de leurs petites voix alternées. Tantôt Musée, votre beau-frère (?) fait courir . . . sur sa flûte . . . ses doigts agiles . . . et nous enchante par une mélodie qui rappelle les Sirènes . . .<sup>11</sup>

Et le livre de N.C. Carpenter<sup>12</sup> examine le rôle des universités dans l'enseignement et dans le développement de la musique à cette époque, en indiquant l'importance de la musica speculativa d'un côté, et de la musica practica de l'autre. D'autres études examinent la place de la musique dans l'enseignement des sept arts libéraux, et le rôle des églises et des chapelles royales dans la formation de la musique à l'époque de Lemaire.<sup>13</sup>

Une autre source nous renseigne à propos de la musique vocale:

. . . Fifteenth-century painting and sculpture, which were concerned from the first with minute realism of detail, help us a great deal. Paintings from the earlier part of the century, such as Hubert and Jan Van Eyck's famous Ghent altar-piece, the "Adoration of the Lamb" (painted 1420), invariably show singers with strained faces and furrowed brows . . . If soloists were to be heard in the huge

---

<sup>11</sup>  
C.D.L., p. 65-6.

<sup>12</sup>  
Nan C. Carpenter, Music in the Medieval and Renaissance Universities (Norman: University of Oklahoma Press, 1958).

<sup>13</sup>  
Jan La Rue, édition, Aspects of Medieval and Renaissance Music (New York: W.W. Norton and Company, 1966).  
E.E. Lowinsky, "Music in the culture of the Renaissance," dans Renaissance Essays, édition par P.O. Kristeller. (New York: Harper Torchbooks, 1968), pp. 337-381.  
G. Reese, Music in the Renaissance (New York: W.W. Norton, 1954).

cathedrals of the Gothic era, there would certainly have been a tendency to strain. Later on, however, the faces become relaxed, as we can see from Luca della Robbia's pulpitum for Florence cathedral, or a triptych by Hans Memling of 1480. This suggests the modern approach of relaxed muscles and open throat.<sup>14</sup>

La peinture surtout enregistre un inventaire détaillé des instruments musicaux de l'époque, comme l'illustre la monographie très intéressante de M.G. Thibault sur le concert instrumental dans l'art flamand. En abordant ce thème il fait appel aux

. . . monuments figurés: tableaux, fresques, miniatures, tapisseries et vitraux . . . [et il remarque] . . . que les images sont, la plupart du temps, des illustrations exactes de ce que chantent les poètes ou de ce que rapportent les chroniqueurs.<sup>15</sup>

Cette citation nous amène au domaine de Jean Lemaire, poète et chroniqueur. La littérature également chante les louanges de la musique, parfois sans la précision qu'on aurait souhaité, mais avec beaucoup d'enthousiasme. M. Huizinga indique qu'en parlant de cet art, l'âme du rhétoricien qu'était Molinet jubile: ". . . musique est la résonance des cieux, la voix des anges, la joie de paradis, l'espoir de l'air, l'organe de l'Eglise, le chant des oyselets, la récréation de tous coeurs tristes et désolés, la persécution et enchassements des diables."<sup>16</sup> Cette attitude extatique du parrain

---

<sup>14</sup> A. Robertson, D. Stevens, op. cit., p. 60.

<sup>15</sup> G. Thibault, "Le concert instrumental dans l'art flamand", dans La Renaissance dans les Provinces du Nord, op. cit., pp. 197-206.

<sup>16</sup> J. Huizinga, Le Déclin du Moyen Age (Paris: Payot, 1967), p. 283.

de Lemaire, vis-à-vis de la musique, est typique des Grands Rhétoriciens, et ne nous étonne pas si l'on relève le fait que si, au cours du quinzième siècle l'union de la musique "naturelle" et "artificielle" tendait à se dissoudre, et le rôle du poète et du musicien à se séparer, la parenté entre les deux "musiques" restait néanmoins si profonde que, dans une lettre de 1513, Lemaire a pu écrire en passant "Rhetorique et Musique sont une mesme chose."<sup>17</sup> La forme de la poésie, dictée par les exigences de la musique d'abord, manifeste une complexité croissante, analogue à celle de la musique après la séparation des deux arts. De là, les jeux de rimes et les expériences poétiques qu'ont tant critiqués M. Henri Guy et autres chez les Grands Rhétoriciens. D. Yabsley remarque à ce propos qu'"Une affinité curieuse existe entre les oeuvres de ces artistes, les musiciens recherchaient tout ce qui était difficile et compliqué dans leur contre-point, et les poètes dans leurs rimes."<sup>18</sup>

Nous sommes d'accord avec ceux qui trouvent en Jean Lemaire une âme soeur des rhétoriciens, mais un poète qui s'est libéré de certains de leurs yeux, pour chercher une expression un peu plus simple et plus pure. En général il y a chez Lemaire une utilisation discrète de rimes riches, léonines, batelées, renforcées et entrelacées dans ses écrits.

---

17

Jean Lemaire, Oeuvres, t. III, édition J. Stecher, p. 197.

18

Jean Lemaire, La Plainte du Désiré, édition D. Yabsley (Paris: Droz, 1932), après P.D., pp. 38-9.

Il semble savoir instinctivement quelle forme convient à quel sujet avec plus de sensibilité que la plupart de ses prédécesseurs. Il reste néanmoins un rhétoricien, dans la mesure où il recherche des effets musicaux.

Passons de cette affirmation de la parenté de la musique et de la poésie, aux références, dans l'oeuvre de Lemaire, à quelques termes qui désignent des formes à la fois poétiques et musicales. On pense d'abord aux "chansons" des bergers dans Le Temple d'Honneur et de Vertus et aux Chansons de Namur; dans ce contexte, "chanson" signale une musique verbale, pas forcément, d'après ce qu'on a pu trouver, accompagnée de musique. Dans la Concorde du Genre Humain, les cinq belles nymphes "d'une voix clere entendable, chanterent au viroly, chascun à son tour, ung lay ou virelay."<sup>19</sup> L'éditeur, M. P. Jodogne, indique qu'en fait la première et la dernière bergère chantent un lai, la deuxième un double fatras et les autres un rondeau. C'est surtout dans la Concorde des Deux Langages qu'on trouve une quantité de termes. A ce propos M. Jean Frappier dit: "L'énumération des genres poétiques, aux vers 292-309 du Temple de Vénus, apparaît comme une esquisse de la théorie des genres. Ces genres cités sont uniquement lyriques, et il est évident qu'en raison de l'atmosphère intensément musicale évoquée par Jean Lemaire, il s'agit d'un lyrisme réellement chanté ou

---

19

Jean Lemaire, La Concorde du Genre Humain, édition P. Jodogne (Bruxelles: J. Duculot, 1964), p. 73.

accompagné du son des instruments."<sup>20</sup>

Le modernisme de Lemaire se manifeste dans sa connaissance des termes techniques, et des musiciens contemporains. Dans la Concorde des Deux Langages, Lemaire parle des "cent tailles et modes" pour indiquer la grande variété de rythmes lyriques. M. Frappier nous rappelle qu'"en musique "taille" se rapporte à l'usage de découper la teneur des motets selon une règle qui en déterminait la structure; "mode" appartient aussi au vocabulaire de la théorie rythmique."<sup>21</sup> Il y a dans cet ouvrage une longue série de tels termes très spécialisés, comme "contretenant", "faire proportions", "diminutions", "entrebriser", "versets", et ainsi de suite. Il y en a une telle abondance en effet, dans cette oeuvre et dans Les Epîtres de l'Amant Vert, que M. Jean Frappier, qui en a publié des éditions critiques, a dû consulter un professeur de musicologie de l'Université de Strasbourg, Mme Yvonne Rokseth pour expliquer toutes les nuances des détails. Ainsi, dans l'examen qu'il fait dans ce poème des genres musicaux devenus poétiques, Lemaire fait preuve d'une connaissance très précise des termes techniques.

Dans Les Epîtres de l'Amant Vert, la présence de la musique se manifeste également. M. Frappier souligne le fait que le thème du concert des oiseaux était un lieu-commun depuis le Moyen Age, mais que "au fur et à mesure que le thème se répète et se développe ou se complique, les oiseaux apparaissent de plus en plus comme des virtuoses

---

<sup>20</sup>  
C.D.L., p. XLII.

<sup>21</sup>  
Ibid., p. 69.

dans le domaine de la polyphonie vocale; pour peindre leur chant, J. Lemaire n'a pas ménagé les termes techniques."<sup>22</sup> Grâce à l'aide de Mme Yvonne Rokseth, M. Frappier a pu préciser le sens des termes en question, et nous apprend que: "Les vers 423-426 décrivent l'étagement des voix dans un morceau à quatre parties (bassus, tenor, altus, superius, d'après les termes latins employés par les musiciens au début du XVI<sup>e</sup> siècle) et définissent assez bien le rôle de chacune d'elles . . ."<sup>23</sup>

Ainsi, comme plusieurs des rhétoriciens, Lemaire se révèle très au courant des procédés musicaux. Il s'intéresse également aux instruments nouveaux, et bien que l'énumération des instruments de musique soit, comme le chant des oiseaux, un lieu commun, elle fait partie de son art. Dans Les Chansons de Namur, il reste traditionnel, et fait appel aux instruments habituels tels que les "trompettes" et "clarons", "fiffres" et "tabours";<sup>24</sup> dans La Concorde des Deux Langages, il renouvelle cette énumération, et affirme son admiration pour les formes nouvelles de musique;<sup>25</sup> et quand l'Amant Vert, en décrivant la vie quotidienne de Marguerite d'Autriche, nous apprend qu'elle sait

---

22

Jean Lemaire, Les Epîtres de l'Amant Vert, édition J. Frappier (Genève: Droz, 1948), après A.V., p. 65.

23

Ibid., p. 32.

24

Jean Lemaire, Oeuvres, t. IV, édition J. Stecher, p. 293, après, Oeuvres.

25

C.D.L., p. 17.



"accorder monocordes / Dont bien [elle] scet faire bruire les cordes",<sup>26</sup> on relève un détail qui, comme une touche de miniaturiste, nous fait connaître un peu de son monde. Sa description des pompes funèbres d'Anne de Bretagne, dame qui aimait beaucoup la musique, nous donne une idée de la fonction de la musique en 1514. Ici on entend parler Lemaire le chroniqueur:

. . . Devant le corps marchaient trompettes-clarons, cors et busines à la mode antique et autres menestriers qu'on appelloit pour lors tibicenes avec chantres et musiciens en grant nombre qui tous ensemble prononcoient dictiers plains de regretz et melodies piteuses et lamentatines.<sup>27</sup>

La mort de la reine a inspiré plusieurs compositions d'une grande beauté, comme par exemple le motet de Jean Mouton "Quis dabis oculis nostris." Lemaire ne parle pas de Mouton, mais dans son oeuvre, il invoque les noms de plusieurs musiciens contemporains, et se montre très bien renseigné à cet égard. D. Yabsley observe que quand Rhétorique appelle des musiciens dans La Plainte du Désiré, ce procédé vient de Crétin et autres, mais elle affirme que "si l'on compare ses vers expressifs, dans lesquels on semble entendre un écho des "graves accents" des vieux motets, avec l'énumération froide de Crétin, on voit combien l'art de Lemaire a vivifié le style sec de son école."<sup>28</sup>

Quels sont les noms que cite Lemaire et qui inspirent ses louanges? Il y a, dans La Plainte du Désiré, Josquin des Près

---

<sup>26</sup>  
A.V., p. 9.

<sup>27</sup>  
Oeuvres, t. IV, p. 279.

<sup>28</sup>  
P.D., p. 36-7.

(1445-1521), Flamand qui passait par les cours de l'Italie pour arriver à celles de la France, choisi par Rhétorique pour faire

. . . ung chant ainsi que de tenebres,  
 Sans mignotise et sans point d'illecebres,  
 Remply de deuil en ses proportions . . .<sup>29</sup>

Alexandre Agricola, Flamand également, mort à Paris en 1506, "dont musicque fair luire / Le nom pluscler cent foys que fin argent."<sup>30</sup>  
 Hilaire Penet, nommé musicien de la chapelle papale en 1514; Evrard, successeur d'Ockeghem à l'église Saint-Martin à Tours; Conrad, musicien de la chapelle royale de Louis XII; et Prégent Jagu, chantre de la chapelle royale d'Anne de Bretagne. Deux ans plus tard, dans la Concorde des Deux Langages, il mentionne encore Josquin aux "verbes coulourez".<sup>31</sup> M. J. Frappier nous rappelle le fait que Josquin fut le créateur de la musica reservata qui donne de la couleur aux mots du texte et en traduit la valeur émotive, et souligne ainsi la justesse du mot de Lemaire. Ensuite il parle de "l'armonie tres fine"<sup>32</sup>  
 d'Ockeghem (1430-1495), qui était un compatriote de Lemaire, un des musiciens les plus célèbres de l'époque et un harmoniste subtil. Il loue le grand maître qui avait "ennobli" la musique dans une lettre de 1513 aussi.<sup>33</sup> Finalement, il parle des "termes doulx de Loyset Compere",<sup>34</sup> élève d'Ockeghem mort en 1518. M. Frappier, dans son

---

<sup>29</sup>  
Ibid., p. 81.

<sup>30</sup>  
Ibid., p. 81.

<sup>31</sup>  
C.D.L., p. 18.

<sup>32</sup>  
Ibid.,

<sup>33</sup>  
Oeuvres, t. III, p. 197.

<sup>34</sup>  
C.D.L., p. 18.

édition de La Concorde des Deux Langages analyse le jugement du poète:

Jean Lemaire apprécie en connaisseur et caractérise par des termes très justes le style des musiciens les plus illustres de son temps.<sup>35</sup>

Nous sommes d'accord avec M. Frappier, mais il faut reconnaître que Lemaire ne met en relief que les noms de quelques-uns des musiciens les plus illustres de son temps. Il omet, par exemple, Pierre de la Rue, qui était à la cour de Malines avec lui; Antoine Busnois, bon ami de son parrain; Henri Isaac, Flamand très apprécié à Florence où Lemaire a dû se trouver au moins une fois; et Jean Mouton de la cour de Louis XII. Signalons encore l'omission des noms des vieux maîtres que Lemaire connaissait sans doute de réputation; nous pensons par exemple à Gilles Binchois (1400-1460), et à un compatriote mort en 1474, Guillaume Dufay. Quand il parle de la peinture, Lemaire invoque les noms des vieux maîtres de l'art, tout en préconisant le modernisme. Dans le cas des musiciens, il exclut les noms vénérés du passé, et crie:

"Au nouveau chant, à la nouvelle gorre"!<sup>36</sup>

Son traitement du thème de la musique nous indique un amour et une connaissance profonde de cet art, ainsi qu'une attitude tout à fait moderne.

Ceci dit, il faut résumer en passant les maintes allusions que fait Lemaire à la musique dans un contexte antique et mythologique,

---

<sup>35</sup>  
Ibid., p. 63.

<sup>36</sup>  
Ibid., p. 17.

et qui signalent les aspirations historiques du poète, ainsi que le souhait universel à l'époque, de faire "comme on faisait . . . jadis à Rome."<sup>37</sup>

Dans Le Temple d'Honneur et de Vertus il y a Mopsus "qui si bonne fleuste as",<sup>38</sup> et Pan avec "sa musette estant pas sept fois double";<sup>39</sup> Rhétorique dans La Plainte du Désiré encourage les rhétoriciens à

. . . meslez doncq telle armonie ensemble,  
Que tout ainsi que maint chesne et maint tremble  
Orphie esmeut a le suivre et l'ouyr . . .;<sup>40</sup>

"Orpheus bien chantant vint . . . à tout sa harpe, et dit chansons piteuses"<sup>41</sup> dans la deuxième Epître de l'Amant Vert; et dans le temple de La Concorde des Deux Langages,

Là est Venus par musique enchantée,  
Et tout le chant prent d'amours accordance.<sup>42</sup>

Mais c'est surtout dans le livre magistral de Lemaire, Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troie, que les références mythologiques à la musique abondent. Suivant les grandes lignes de son "histoire", nous en relevons quelques exemples. Le premier livre nous fait savoir qu'il y avait autrefois une cité "habitée de terrible géans . . . [qui] . . . avoient aussi esté inventeurs . . .

---

37  
P.D., p. 81.

38  
T.H.V., p. 50.

39  
Ibid., p. 55.

40  
P.D., p. 82.

41  
A.V., p. 22-3

42  
C.D.L., pp. 190-91.

d'instruments de Musique, et de toutes autres delices effeminées: Et  
 (qui est grand horreur à raconter) ilz faisoient entremetz de chair  
 humaine . . .<sup>43</sup> Un peu plus loin, nous découvrons les poètes-  
 musiciens eux-mêmes:

Quand le Roy Dryius fut mort, son filz Bardus regna . . .  
 lequel fut inventeurs de rythmes, cestadire de Rhetorique  
 et de Musique . . . Et introduisit une secte de Poetes  
 et rhetoriciens, les quelz fut nommez Bardes, qui  
 chantoient melodieusement leurs rythmes, avec instrumens,  
 en louant les uns et blasmant les autres . . .<sup>44</sup>

Il est intéressant de noter ici que, selon la chronologie de Lemaire,  
 le poète et le musicien sont à cette époque le même "Barde". En effet,  
 c'était le cas jusqu'à la fin du quatorzième siècle; ce détail rappelle  
 l'alliance antérieure des deux artistes. Ensuite une voix, celle de  
 Paris, est louée:

. . . O noble Paris sans per . . . Maintefois avons  
 loué et extollé ta voix harmonieuse, dont les valees  
 retentissoient. Et toujours ha esté dit entre nous:  
 que celle seroit bienheureuse, de laquelle tu  
 daignerois dites un lay amoureux sur ta harpe  
 gentile . . .<sup>45</sup>

Plus loin les quatre Siraines "prononçoient doux accords et prolations  
 de diapason, triple, diatesseron et autres figures de musique."<sup>46</sup>  
 Le poète rappelle l'expertise de Paris et la beauté de sa harpe à la  
 fin du premier livre aussi.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup>  
Oeuvres, t. I, pp. 18-19.

<sup>44</sup>  
Ibid., p. 70.

<sup>45</sup>  
Ibid., p. 171-172.

<sup>46</sup>  
Ibid., p. 219.

<sup>47</sup>  
Ibid., p. 342.

Le deuxième livre mentionne le fait qu'Hélène avait "une voix doucette, mieux organisée que la lyre d'Amphion";<sup>48</sup> et au moment du "damnable embrassement" de Paris et d'Hélène "en lieu de doux rossignolz amoureux et autres oyselets, les chatshuants et les cormorants . . . y ululerent hideusement en lieu de chanter matines".<sup>49</sup> Remarquons la réussite de l'allitération dans ce dernier exemple. Finalement, nous arrivons à la dernière allusion dans ce livre, qui nous présente un Paris "qui s'addonna deslors en avant à toute voluptueuse vie: lascivité et mignotise effeminee: et passa le temps au jeu de la harpe, à mettre sus chansons et dittiers . . . pour complaire à sa nouvelle dame . . ." <sup>50</sup>

Lemaire ne parle pas de la musique dans le troisième livre, qui devient de plus en plus synoptique. Mais on peut voir d'après ce résumé, que dans un contexte mythologique, Lemaire semble simplement répéter des lieux communs ou, qui pis est, moraliser à propos de ce qu'il nomme ailleurs la "musique, douce et voluptueuse".<sup>51</sup>

Nous avons déjà souligné le rapport qui existait entre l'art du poète et l'art du musicien à l'époque de Lemaire. Nous voulons maintenant faire appel à deux exemples dans l'oeuvre de Lemaire, qui affirment l'idée que la musique "naturelle" et la musique "artificielle" avaient certaines qualités en commun. Car, dans La Plainte du Désiré

---

<sup>48</sup>  
Oeuvres, t. II, p. 36.

<sup>49</sup>  
Ibid., p. 80.

<sup>50</sup>  
Ibid., p. 128.

<sup>51</sup>  
P.D., p. 82.

Rhétorique invoque ensemble

Poètes bons, et bons musiciens, . . . [qui] . . .  
 Doivent icy, par bonne et meure audace,  
 Prester du sucre ung chascun de sa casse,  
 Pour adoucir ce deuil qui autre passe,  
 Et pour aider mes rhetoriciens.<sup>52</sup>

Dans La Concorde des Deux Langages aussi, dans son tableau du temple  
 de Vénus, Lemaire célèbre la parenté entre la musique et la poésie.

Dans deux strophes consécutives, on entend

Musiciens de leurs voix symphonisent,  
 Et leurs buseaux unanimes concordent  
 Soufflent, harpent, tympanent, citharisent.

Facteurs, rymeurs, maint beau dictier recordent  
 A la louenge et bruit de la deese,  
 Et de beaux motz leurs ditz ourlent et bordent.<sup>53</sup>

Ici résonne l'air des deux "musiques", qui "rivalisent d'ardeur" avec  
 le doux cantique des oiseaux.

Avant de terminer cette étude, essayons de dégager lesquels des  
 effets stylistiques semblent refléter une sensibilité musicale. Il y  
 a, dans l'oeuvre de Lemaire, une utilisation discrète des procédés dit  
 "rhétoriciens", et quelques-uns de ces exemples révèlent un parallèle  
 avec des effets musicaux. La rime à double queue, par exemple, dans  
 la chanson de Mélibée, rappelle le procédé musical d'augmentation:

Plusieurs bergiers sont en lacz mortelz telz,  
 Hurtez, boutez, que pou leur deduyt duyt,  
 Et leurs moutons, en maulx fortunez nez,  
 Venez, vanez, de fus malparez rez . . .<sup>54</sup>

---

52  
Ibid., p. 82.

53  
C.D.L., p. 18; p. 19.

54  
T.H.V., p. 29.

Cette chanson est tirée de la première oeuvre de Lemaire, Le Temple d'Honneur et de Vertus. Citons le jugement de M. Henry Guy à ce

propos:

. . . L'auteur, dans son titre, fait suivre son nom de cette mention: "disciple de Molinet". Il eût pu se dispenser de le dire; la chose se voit de reste; et c'est justement parce que le rhétoricien a tenu à imiter son "précepteur et parent", à multiplier les jeux de rimes et à rajeunir de très sottes allégories décrépites, que sa pièce ne vaut rien.<sup>55</sup>

Si cette critique nous paraît trop sévère, elle souligne néanmoins, (d'une façon brutale), la présence du souffle rhétoricien, frappante surtout dans ce premier ouvrage. Ce souffle signale non seulement des allusions aux songes et aux allégories, mais aussi la recherche des effets musicaux, par exemple les "jeux de rimes", et l'introduction de la terza rima. Le Temple d'Honneur et de Vertus est, dans l'ensemble, l'oeuvre de Lemaire qui plaît le plus à l'oreille, par l'alternance de prose et de vers, procédé qu'on trouve ailleurs, et par la variété des formes poétiques qu'il utilise. La musicalité des formes différentes crée l'harmonie de l'ensemble. M. Hornik analyse le contenu de l'oeuvre, et trouve qu'elle témoigne d'une unité réelle, qui est le résultat de l'introduction du motif principal: l'éloge de Pan et Aurora du début du poème, de sa répétition et élaboration - comparable aux variations d'un leitmotiv -, et de la récapitulation

---

55

H. Guy, dans "L'école des rhétoriciens", dans Histoire de la poésie française au XVI siècle, t. I, (Paris: Champion, 1910), p. 179.



finale dans la septième chanson.<sup>56</sup> Plus loin, à la fin de l'oeuvre, les épitaphes des sept bergers rappellent le début pastoral.

Dans La Plainte du Désiré on trouve de l'allitération quelques exemples qui manifestent une touche poétique très fine. La répétition de la consonne "d" renforce l'idée de douleur: "Deuil, double dueil, douloureux et dolent, Deuil renforcé sur toute doléance";<sup>57</sup> et un peu plus loin des adjectifs sonores résonnent ainsi:

Le laurier vert, le cedre sumptueux,  
Et le cipres souef odorifere,  
Le pin haultain, l'olivier fructueux,  
Qui, par ung vent froit et impetueux,  
Est rué jus en mort soporifere.<sup>58</sup>

Un jeu de mots intéressant dans le même ouvrage ne peut que nous rappeler le chant: (C'est la Paincture qui parle de Dame Nature) "Voyez la la, la plus belle de France".<sup>59</sup> L'allitération et l'onomatopée dans un passage tiré de La Couronne Margaritique fini par créer une espèce de concert vocal. "L'acteur" décrit le chagrin universel causé par la mort du mari de Marguerite:

. . . laspresse du dueil, la douleur des plourans, le pleur des desolez, et la desolation des povres coeurs desconfortez renforça leans par telle et si forte aigreur, que ma rude plume n'ha pas faculté de le descrire . . . Sinon en disant, que cestoit une abyeme de doleance, un gouffre de pitié, un miserable tumulte de voix inégales, et une noise entremeslee de cris trenchans, et souspirs feminins, et de sangloux et vociferations viriles qui par leurs quereleuses plaintes et lamentations

---

56  
T.H.V., p. 25.

57  
P.D., p. 69.

58  
Ibid., p. 70.

59  
Ibid., p. 69.

pitoyables unanimement regrettoient le Prince defunct . . .<sup>60</sup>

A propos justement de la prose de Lemaire, D. Yabsley écrit que

. . . lorsqu'il traite en prose un sujet poétique, dans les premiers livres des Illustrations, par exemple, et dans l'introduction de La Plainte du Désiré, il tombe dans un style rythmique qui est presque de la poésie pure. Etienne Pasquier dans ses Recherches de la France (1596) dit que Lemaire "affectait de poetiser dans sa prose."<sup>61</sup>

Quant à la rime, c'est La Concorde des Deux Langages qui nous intéresse le plus, car dans cette oeuvre Lemaire utilise la terza rima italienne, dans la description du Temple de Vénus, et restaure l'alexandrin dans sa description du Temple de Minerve. Il montre ainsi un vrai sens du rythme et de la rime qui conviennent à certains sujets; la forme de sa poésie "accompagne" pour ainsi dire le thème qu'il développe, tout comme un air de musique l'aurait fait.

Lemaire a écrit des strophes pour un Mécène de la musique, Anne de Bretagne, à l'occasion de sa convalescence. Ce sont, selon ses propres paroles "XXIIII Couplets differens en resonance harmonieuse, exprimerent la tres parfonde doleance de leurs coeurs, comme en certaine maniere de psalmodiation, par repetitions alternatives."<sup>62</sup> Dans ce cas, le poète souligne très clairement l'effet qu'il recherche: celui d'un genre musical.

La plupart de l'oeuvre des rhétoriciens, y comoris Jean

---

<sup>60</sup>  
Oeuvres, t. IV, p. 40.

<sup>61</sup>  
P.D., p. 57.

<sup>62</sup>  
Oeuvres, t. III, p. 87.

Lemaire de Belges, est tout à fait indépendant de l'accompagnement musical. On a déjà fait allusion à la séparation des musiques "naturelle" et "artificielle" au cours du quinzième siècle. Mais il est intéressant de remarquer que l'épithaphe de l'Amant Vert a été mise en musique, à cause de sa popularité, peu de temps après la mort de Lemaire;<sup>63</sup> et que M.G. Thibault, en terminant une conférence donnée au mois de juin 1954, se pique de présenter

. . . un quatrain de Jean Lemaire de Belges sur la mort du perroquet de Marguerite d'Autriche - l'Amant Vert - accompagné de trois violes (comme sur le rétable d'Isenheim de Mathias Grunewald).<sup>64</sup>

Ainsi la musique fait vivre de nos jours même l'oeuvre et l'époque de Lemaire.

---

63

A.V., p. 81.

64

G. Thibault, op. cit., p. 206.

CHAPITRE II  
LES BEAUX-ARTS

A. LA PEINTURE

La profession de foi d'un peintre important, ami de Jean Lemaire, nous révèle l'attitude esthétique qui typifie cette époque:

Apprentif suis, et ne suis qu'un breslart  
Qui va suivant pas à pas ce bel art,  
Immytateur de madame Nature . . .<sup>1</sup>

Ses oeuvres, presque complètement disparues, semblent avoir atteint ce but, car Lemaire termine une énumération d'artistes célèbres en disant "Viens voir Nature avec Jehan de Paris!" Et les autres noms déployés, surtout dans La Plainte du Désiré et dans La Couronne Margaritique, représentent des peintres italiens, français et flamands qui poussaient le réalisme jusqu'aux limites artistiques, en se souciant souvent plus des détails que de l'ensemble. Lemaire développe cette théorie artistique, qui reprend les paroles de Jean Perréal, dit de Paris, dans le discours que fait Rhétorique à sa soeur Peinture dans La Plainte du Désiré:

Tu es et fuz de Nature l'ymaige,  
Le vray miroir qui son noble visaige  
Nous represente en ton riche scavoir,  
Tu l'ensuis or par si propre estimaige  
Que ton euvre est toute une a son ouvraige,  
Dont par ta main industrielle et saige

---

1

Jean Lemaire, La Plainte du Désiré, édition D. Yabsley (Paris: Droz, 1932), après P.D., p. 43.

Notice avons des choses sans les veoir.<sup>2</sup>

Ce réalisme, tant souhaité à l'époque, trouve ses disciples les plus fidèles parmi les primitifs flamands.

M. René Huyghe résume l'enquête universelle de la renaissance en disant "Le savant essaie de capter les lois de la nature pour la rendre docile à nos actions; le peintre réaliste veut la prendre dans le filet de la vision." Il continue avec cet aperçu des plus intéressants:

Le miroir, lui aussi, s'empare de leur aspect; mais il ne sait le retenir. Vaincre le monde extérieur en le faisant sien, de son oeil et de sa main, vaincre le temps en conjurant la fugacité du miroir, telle est l'ambition qui a longtemps mordu les hommes et qui a culminé en ce XV<sup>e</sup> siècle. Alors, par un aveu d'ordre social, les peintres, à Bruges, se rangèrent dans la même corporation que les miroitiers, se séparant ainsi des miniaturistes. Cette confusion voulue du tableau et du miroir confine à la hantise: dans combien d'oeuvres primitives flamandes ne le voit-on pas, piège du réel tombé à son tour dans un autre piège aporété par le peintre . . .<sup>3</sup>

On pense tout de suite au portrait de Jean Arnolfini de Van Eyck.

Lemaire se sert de ce symbole à la fin de La Concorde des Deux Langages, en développant une idée qu'il emprunte au Roman de la Rose: le narrateur voit "en un miroir artificiel, fait par art magique . . . les vifves ymaiges embrassans l'une l'autre."<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 77.

<sup>3</sup> René Huyghe, Les Puissances de l'Image, (Paris: Flammarion, 1965), p. 24.

<sup>4</sup> Jean Lemaire, La Concorde des Deux Langages, édition J. Frappier (Paris: Droz, 1947), après C.D.L., p. 46.

Il est inutile d'insister sur le fait qu'à cette époque tous les arts manifestaient un épanouissement et une tendance à la dissociation, surtout en Flandre et en Italie, car cette éblouissante éclosion est à la base de la renaissance culturelle du seizième siècle. Un corollaire de cette indépendance des arts est la rivalité, et en Italie surtout il y avait de vifs débats pour déterminer lequel de tous les arts méritait d'être le paragone.

On pourrait déclarer la primauté de la peinture en rappelant le fait qu'elle est non seulement le seul art qui soit "le vrai miroir" du monde, mais le seul qui comprenne tous les autres arts. Pensons à l'oeuvre du "Roy des peintres", Jan van Eyck. Ses peintures incorporent "les faits parfaits et mignonnetz" des autres arts: dans "La Vierge dans l'église", par exemple, il y a des fresques, des sculptures, des vitraux, encadrés par une lumineuse église gothique; sur "Le triomphe de l'église" on voit deux groupes d'anges musiciens, qui jouent sur des instruments d'une authenticité scientifique.<sup>5</sup> Et Van Eyck n'est qu'un exemple. En effet, l'oeuvre de Lemaire semble suggérer, par l'abondance d'allusions qu'il y fait, que pour lui la peinture fait prime.

Les critiques de Lemaire<sup>6</sup> ont souligné le fait qu'une

---

<sup>5</sup>  
à voir, l'article de G. Thibault sur "Le concert instrumental dans l'art flamand", dans La Renaissance dans les Provinces du Nord. (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1956).

<sup>6</sup>  
par exemple, Becker, Frappier, Pinchart, Stecher, Thibault, Yabsley.

connaissance et un amour de la peinture ont exercé une grande influence sur son esthétique personnelle. Cette influence se manifeste à maintes reprises et de maintes façons différentes dans ses écrits. Il serait peut-être utile, en analysant l'importance de cet art, de diviser les témoignages en deux catégories: d'abord, les passages où il parle des artistes vrais ou imaginaires, et des techniques picturales qu'ils emploient; ensuite les passages qui semblent être influencés, dans leur style ou dans leur contenu, par un amour de la peinture.

Chez Lemaire les énumérations dans La Plainte du Désiré et dans La Couronne Margaritique, si souvent citées comme preuve de son intérêt pour la peinture, sont surtout significatives en ce qui concerne le choix des artistes; car le procédé n'est guère original, mais est plutôt la continuation d'un procédé courant à l'époque. La Déploration de Guillaume Crétin sur la mort d'Ockeghem, ainsi que d'autres oeuvres des rhétoriciens, comprend de la même façon une liste d'artistes.

Néanmoins, comme A. Pinchart l'indique au cours de sa monographie "Les oeuvres de Jean Lemaire au point de vue de l'histoire artistique", ces listes sont "l'évidence que notre poète était parfaitement renseigné, et que ses vers renferment un tableau exact des grandes réputations artistiques de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle."<sup>7</sup> M. Frappier ajoute l'idée que, en plus d'être de sèches énumérations, ce sont parfois des critiques d'art qui offrent des

---

<sup>7</sup> Alexandre Pinchart, Les oeuvres poétiques de Jean Lemaire de Belges au point de vue de l'histoire artistique (Bruxelles: E. Devroye, 1866), p. 43.

"jugements laconiques, mais justes."<sup>8</sup> sur les peintres en question.

Ce que nous voulons faire d'abord, donc, c'est examiner tous les noms d'artistes auxquels Lemaire fait allusion, dans le but d'évoquer le monde artistique qui lui était familier. Il faut commencer avec Jean Perréal, dit Jean de Paris, qui était son ami, son initiateur à l'art italien, son protecteur, son collaborateur au tombeau de Brou et finalement, semble-t-il, son ennemi.

Il n'est pas dans notre propos de relever le paradoxe de Jean Perréal, qui jouissait d'une si grande réputation de son vivant, que Léonard de Vinci le consulta à propos d'un problème technique,<sup>9</sup> mais qui ne nous a laissé qu'une seule miniature qui soit indubitablement de sa main.<sup>10</sup> Plusieurs biographies nous apprennent qu'il était célèbre comme peintre et architecte, comme illustrateur de manuscrits de chansons et de vers, et comme directeur des entrées royales dans la ville de Lyon et ailleurs.

Lemaire ne fait que chanter les louanges de Perréal, vantant ses peintures dans La Légende des Vénitiens, lui adressant une lettre dédicatoire dans Le Temple d'Honneur et de Vertus, le nommant "ung

8

Jean Frappier, "Jean Lemaire de Belges et les beaux-arts," dans Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les beaux-arts (Florence: Valmartina, 1955), p. 110.

9

P.D., p. 42.

10

Charles Sterling, "Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée," dans l'Oeil, nos. 103-104, 1963.



second Appelles en paincture . . . par la bénéfice de sa main heureuse." Dans l'épilogue de la Concorde du Genre Humain il espère que son oeuvre sera transmise à Perréal "ami et protecteur des Muses" afin que sous ce patronage elle soit reçue parmi "les clers esperitz du noble royaume des Francz." Dans la Plainte du Désiré Lemaire lui accorde la place d'honneur parmi les "beaux enfans nourriz de la mamelle" de la Peinture, y compris "Léonart," "Gentil Bellin" et "Perusin," en terminant avec la phrase "Viens voir Nature avec Jean de Paris." Et finalement sa correspondance révèle son admiration pour le peintre. Dans une lettre à Marguerite d'Autriche, datée du 22 novembre 1510, il dit:

. . . Madame, vous avez entre les mains homme . . . riche de science, d'amyz, d'entendement, d'ingeniosité, d'audace, d'honneur, d'avoir et d'auctorité, et qui desireroit de tout son cueur y faire son chief-deuvre à peu de coust pour honneur de vostre excellence, laquelle il ayne et lhonneur en tout lieu. Et pour nommer le personaige, Madame, c'est vostre painctre et varlet de chambre, Maistre Jehan de Perréal de Paris.<sup>11</sup>

Tous ces détails, fournis par les écrits de Lemaire, font preuve d'une familiarité continuelle avec ce "painctre et varlet de chambre" des rois Charles VIII, Louis XII, et François I. Certains suggèrent que cette admiration aurait été motivée par une sorte d'arrivisme,<sup>12</sup> mais il est un fait biographique d'une importance

---

<sup>11</sup> Jean Lemaire, Oeuvres, t. IV, édition J. Stecher (Louvain: J. Lefever, 1882-91), après, Oeuvres, p. 404.

<sup>12</sup> P.D., p. 41.

capitale que Perréal est "l'homme et l'artiste dont le poète a subi l'influence la plus marquante, encore que la plus difficilement définissable."<sup>13</sup> Ce fait explique en partie la science de Lemaire à propos des techniques et du vocabulaire artistiques, ainsi que l'enthousiasme précoce qu'il affiche pour la peinture italienne.

Examinons les autres noms cités: ceux qui, à son avis, étaient de "dignes enfans" de la Pictura. Ces artistes se divisent en deux groupes, les anciens et les modernes.

Pour Lemaire, le nom des premiers "bruit par mémoires anciennes", car il est évident qu'il n'aurait pas pu connaître leurs oeuvres. Dans La Couronne Margaritique la "peintresse" Martia tient "tres noble eschole", ayant sous sa main plusieurs filles "qui par peinture ont gloire non frivole", et qui present "beaucoup Aristarete, dont les clers doigts Esculape peignirent"; Timarète, qui "un grand loz circunvolle pour avoir peint en Ephese Diane"; Lala, femme peintre du premier siècle chrétien, célèbre par ses portraits sur ivoire; et Denis et Sopylon, "deux grans peintres Romains."<sup>14</sup> Dans La Plainte du Désiré Lemaire invoque les noms de Parrhase et d'Apelle, deux peintres grecs du quatrième siècle avant J.-C., le dernier étant surtout réputé pour une peinture de Vénus sortant de l'eau, et pour ses portraits d'Alexandre le Grand.

---

13

Jean Lemaire, La Concorde du Genre Humain, édition P. Jodogne (Bruxelles: J. Duculot, 1964), p. 112. après, C.G.H.

14

Oeuvres, t. IV, pp. 157-158.

Peut-être que l'allusion la plus révélatrice que fait Lemaire à la peinture antique est celle faite au peintre Zeuxis, peintre grec de la seconde moitié du cinquième siècle avant J.-C. Sa renommée était à tel point fondée sur le réalisme de ses oeuvres qu'on raconte que des oiseaux essayèrent de manger une grappe de raisins qu'il avait peinte. Zeuxis avait fait une peinture d'Hélène dans son bain, et Lemaire y fait allusion dans le deuxième livre des Illustrations de Gaule et Singularités de Troie,<sup>15</sup> et dans La Couronne Margaritique:

. . . le noble peintre Zeuxis par nul artifice de pinceau ni de couleurs, qu'il eust, neust sceau par assez bonne efficace, à son gré exprimer la souveraine formosité de la belle Hélène, sil neust eu cinq jeunes pucelles adolescentes des plus excellentes de Grèce devant luy toutes nues: d'une chacune desquelles il prenoit les plus parfaites touches pour icelle reduire tout en un corps.<sup>16</sup>

Il est intéressant qu'il retienne ces détails techniques de l'art de peindre, appris au cours de sa recherche de l'histoire antique que Georges Doutrepoint examine dans son livre très érudit.<sup>17</sup>

Passons de l'antiquité à un examen du deuxième groupe de noms d'artistes: ceux qui aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles faisaient partie des écoles italienne, française ou flamande, bref, ceux qui représentent une tradition que Lemaire a probablement connue personnellement. Il est possible qu'il ait vu les oeuvres d'autres peintres encore, mais en examinant les noms qu'il cite lui-même on arrive à reconstruire

<sup>15</sup>  
Ibid., t. II, p. 32.

<sup>16</sup>  
Ibid., t. IV, p. 152.

<sup>17</sup>  
Georges Doutrepoint, Jean Lemaire de Belges et la Renaissance (Bruxelles: M. Hayez, 1934).

une assemblée impressionnante. Dans sa monographie M. Pinchart établit l'identité des peintres cités dans La Plainte du Désiré et dans La Couronne Margaritique, et suggère parfois des liens qui pouvaient exister entre Lemaire et leurs oeuvres. Au lieu d'étaler ces noms comme l'ont si bien fait Pinchart, Frappier et Renouvier,<sup>18</sup> nous voulons les grouper par "écoles."

Il faut préciser que le terme "école" désigne ici un groupement très arbitraire qui nous permet simplement de classer des tendances générales de la peinture. A l'époque de Lemaire, un artiste, qu'il fût musicien, peintre ou poète, était souvent entraîné par un mécène errant, et traversait plusieurs provinces et pays au cours de sa vie. Ainsi on trouve un Agricola, né flamand, au service des Sforza à Milan, au service de Philippe le Beau en Espagne, et mort, finalement, à Paris; un Léonard, génie italien qui meurt dans son château à Cloux; un Lemaire, de Belges, du parti du roi français contre le pape en Italie.

Trois noms représentent l'école italienne. Ils sont cités dans La Plainte du Désiré:

Léonart, qui as gracesuperbes,  
Gentil Bellin, dont les loz sont éternes.  
Et Perusin, qui si bien couleurs mesle!<sup>19</sup>

Ce trio, connu de réputation grâce sans doute à l'"italianisant" Perréal,

---

18

A. Pinchart, op. cit.; J. Frappier, op. cit.; J. Renouvier, Jehan de Paris, (Paris: 1861).

19

P.D., p. 72.

et peut-être apprécié plus tard au cours des voyages de Lemaire en Italie, comprend des génies de la peinture italienne. En plus, ils représentent différentes écoles en Italie: Léonard celle de Florence, Bellini celle de Venise, et Le Pérugin celle de l'Ombrie.

La "grâce" est indubitablement une des caractéristiques primordiales de l'école florentine, et de l'oeuvre de Léonard (1452-1519) en particulier. L'idéalisation de la réalité, la recherche du gracieux et du parfait colorent les peintures de toute cette école. Léonard le dit: "La pittura est cosa mentale." "Bellin" signifie probablement Jean Bellini (1430-1511), le mieux connu des membres de la famille Bellini à cette époque.<sup>20</sup> Avec son frère Gentile et son père Iacopo, il augmentait la renommée de l'école vénitienne, en développant les lois de la perspective, et en raffinant la peinture à l'huile, ce qui permettait les riches couleurs, élément distinctif de cette école. Son beau-frère était Mantegna, et ainsi toute la famille méritait de "loz éterne."<sup>21</sup> Le Pérugin (1445-1523) a étudié pendant un certain temps à Florence avec Léonard, dans l'atelier de Verrochio. Il savait, comme Léonard, adoucir un paysage en employant le "sfumato", procédé qui en couvrant tout d'un léger voile de couleur évoque la distance infinie et rêveuse. Ce procédé est devenu une caractéristique de l'école ombrienne.

---

20

W. Stechow, Northern Renaissance Art (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), p. 27.

21

P.D., p. 72.

Ce qui est surtout significatif, c'est que Lemaire place ces trois Italiens, "des espritz recentz et nouveletz", avant les maîtres français et flamands, les déclarant "plus ennobliz par leurs beaulx pinceletz." Il se montre très d'actualité dans son jugement des "alumes modernes", et ainsi révèle-t-il son amour de l'Italie qui va se manifester plus tard dans La Concorde des Deux Langages.

Il y a cinq "membres" de l'école française. Jean Fouquet (1420?-1480), "qui tant eut gloires siennes",<sup>22</sup> et "en qui tout loz s'employe",<sup>23</sup> était en effet très réputé à cause de ses portraits. Il savait rendre à chaque sujet une individualité frappante, et dans son souci du détail il continuait la tradition des miniaturistes. M. Pinchart indique qu'en 1516 Marguerite d'Autriche possédait "ung petit tableaul de Nostre-Dame "de la main de Fouquet",<sup>24</sup> donc il est fort probable que Lemaire ait vu des exemples de son oeuvre, à la cour de Marguerite et à celle du roi français également. Fouquet était natif de Tours, centre artistique d'une grande renommée à l'époque. L'artiste "Poyer", qui le suit dans La Plainte du Désiré désigne Jean Poyet, qui était à Tours avec la cour de Charles VIII, et qui était célèbre comme "enlumineur" et "historieur" aussi bien que comme peintre. Ensuite il y a "D'Amyens Nicole, ayant bruit argentin."<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 72.

<sup>23</sup> Oeuvres, t. IV, p. 162.

<sup>24</sup> A. Pinchart, op. cit., p. 6.

<sup>25</sup> Oeuvres, t. IV, p. 163.

M. Laborde met au service de Louis XI ce peintre qui était surtout admiré pour ses portraits, où il fait preuve d'un naturalisme parfois un peu trop poussé. Jean de Paris on le connaît déjà. Le cinquième artiste, Simon Marmion (1425-1489) est franco-flamand, et ainsi fait la transition entre les deux écoles. Molinet, parent de Lemaire, lui composa une épitaphe que mentionne André Michel dans le cinquième tome de son histoire de l'art. Il dit:

. . . Un seul passage nous paraît utile à transcrire, parce qu'il caractérise le talent de Simon et fait, dans son oeuvre, la part du paysage dont les comptables n'ont soufflé mot. Le mort est censé prononcer ces paroles:

Ciel, soleil, feu, ayr, mer, terre visible,  
 Métaulx, bestaulx, habitz rouges, bruns, pers,  
 Bois, Bledz, campz, pretz et toutte rien pingible,  
 Par art fabrille ay attainet le possible . . .<sup>26</sup>

Nous constatons que Molinet prise avant tout le réalisme du détail, et il est probable que son filleul ait eu ce même goût. Et puisque Marmion était "jadis de Vallenciennes"<sup>27</sup> M. Pinchart suggère que "Jean Lemaire a dû le connaître parfaitement, car il fut élevé à Vallenciennes, où habitait le célèbre enlumineur."<sup>28</sup> Dans La Couronne Margaritique, Lemaire le nomme "Prince d'enlumineur."

Tous ces artistes suivaient la cour française. Tous représentent le réalisme élégant et la finesse picturale typique de cette école à

---

26

André Michel, Histoire de l'Art, t. V, (Paris: Armand Colin, 1925), p. 205.

27

P.D., p. 72.

28

A. Pinchart, op. cit., p. 20.

l'époque qui était "par l'ingénuité, la malice et la pénétration mêlées, le plus haut moment du portrait français, qui est le premier entre tous par la valeur psychologique . . ."29

Les Flamands forment le plus grand groupe de peintres dans l'oeuvre de Lemaire. M. René Huyghe résume les caractéristiques essentielles de cette école ainsi:

L'art flamand du XV<sup>e</sup> siècle n'est pas simple.  
 . . . Toute l'âme médiévale lance un dernier éclat concentré, et déjà un peu pétrifié, dans la gangue somptueuse de matière où on l'a enrobée, comme dans le cristal coloré d'une pierre précieuse . . . Né avec le XV<sup>e</sup> siècle et la civilisation de la vérité physique . . . soutenu par une société bourgeoise, elle aussi génératrice du positivisme, l'art flamand fut profondément, essentiellement un art de réalisme. . . . [mais] . . . Il y avait toujours dans les primitifs une foi dans la vie intérieure, dans la présence spirituelle, une raison d'être religieuse des choses qui les illuminaient et qui rendaient comme transparente de clarté invisible cette matière qu'ils commençaient à adorer.<sup>30</sup>

Commençons par celui que Lemaire appelle le roi des peintres, Jan van Eyck (1385/90-1441), ou "Johannes" comme il fut désigné dans les inventaires de Marguerite d'Autriche.<sup>31</sup> A propos de ce peintre "qui tant fut élégant", René Huyghe écrit ceci: "Quand un artiste comme Jean Van Eyck, créateur et sommet de l'école des primitifs

---

29

Elie Faure, Histoire de l'Art, L'Art Renaissance (Paris: Le Livre de Poche, 1964), p. 296.

30

René Huyghe, L'Art et L'Âme (Paris: Flammarion, 1963), pp. 242, 249.

31

A. Pinchart, op. cit., p. 6.



flamands, pousse la reproduction de la nature jusqu'au dernier degré, c'est pour répondre à une sorte d'exaltation, celle de se rendre maître du monde, de l'assimiler, de le posséder, d'en faire une proie asservie."<sup>32</sup> N'est-ce pas l'écho de ces trois vers tirés de La Couronne Margaritique?

. . . le Roy des peintres Johannes,  
Duquel les faits parfaits et mignonnetz  
Ne tomberont jamais en oubly vain.<sup>33</sup>

On retrouve, dans le titre "Roy des peintres" le "créateur et sommet de l'école des primitifs flamands"; "les faits parfaits et mignonnetz", c'est la reproduction de la nature poussée "jusqu'au dernier degré"; et le souci de "se rendre maître du monde, de l'assimiler, de le posséder", n'est-ce pas la recherche de l'immortalité d'un art qui ne tombera "jamais en oubly vain"? Le nom de Roger van der Weyden (1400-1464) est compris dans La Plainte du Désiré et dans La Couronne Margaritique. Lemaire n'y ajoute pas de jugements, mais M. Elie Faure le fait, et ses idées nous permettent de parfaire notre connaissance du poète. Sa voix "est celle d'un mystique." Avec van der Weyden "quelque chose de nouveau est passé sur les Flandres, a troublé leur paix plantureuse, a dérangé l'égoïsme de leurs marchands, éventré leurs coffres trop pleins, ouvert aux vents leurs chambres trop bien

---

32

R. Huyghe, Les Puissances de l'Image, p. 24.

33

Oeuvres, t. IV, p. 162.

closes."<sup>34</sup> Dierick Bouts (1415-1475), mentionné dans La Couronne Margaritique, remplace la douleur de Poyer par la colère. Dans ses oeuvres "la haine domine, et l'amer regret de ne pouvoir fuir l'enfer social pour se réfugier dans la campagne."<sup>35</sup> "Hughes de Gand qui tant eut les tretz netz", dans La Plainte du Désiré et dans La Couronne Margaritique, c'est Hugo van der Goes (1420-1482). Il était surtout sensible aux nuances psychologiques qu'apporte un paysage. "Il y survint de Bruges maistre Hans", autrement dit Hans Memling (1433-1494). Les visages de ses Madones, son sujet favori, troublent par leur douceur triste et mystique.

Ces cinq exemples résument le comble de l'art flamand, de nos jours encore, comme ils le résumaient il y a quatre siècles. Les cinq noms qui restent ne sont pas de maîtres flamands, mais ils font partie de cette école.

Dans La Plainte du Désiré Lemaire parle de "la noble main de Jehan Hay". Pinchart trouve que ce doit être Jehannet Clouet,<sup>36</sup> et Michel croit qu'il s'agit d'un Milanais Zanetto Bugatto,<sup>37</sup> ou Jehannet de Milan à la cour de Louis XI, mais nous croyons que l'indication que cite Tilley est plus exacte.<sup>38</sup> Jean Hay ou Hey, comme on le sait

---

<sup>34</sup> E. Faure, op. cit., p. 260.

<sup>35</sup> Ibid., p. 265.

<sup>36</sup> A. Pinchart, op. cit., p. 33.

<sup>37</sup> A. Michel, op. cit., t. IV - 2.

<sup>38</sup> Arthur Tilley, The Dawn of the French Renaissance (Cambridge: University Press, 1918), p. 338.

d'après un "Ecce Homo" signé de 1494, était un pictor teutonicus, ou un flamand.<sup>39</sup>

L'identité des trois derniers noms dans La Couronne Margaritique a été précisée par MM. Pinchart et Stécher. "De Tournay, plein d'engin celestin / Maistre Loys, dont tant discret fut l'oeil."<sup>40</sup> "ne saurait être que Louis Leduc, lequel fut reçu maître dans la corporation des peintres et verriers le 12 mai 1453."<sup>41</sup> "Jacques Lombard de Mons" fut "recut à la francise du mestier des peintres à Tournai" en 1471, d'après M. Pinchart.<sup>42</sup> "Liévin d'Anvers" était soit Lievin Van Lathem, enlumineur à Anvers sous Charles le Téméraire,<sup>43</sup> soit le Liévin d'Anvers qui contribua à la Bréviaire Grimani (ca. 1500-1520).<sup>44</sup> Un dernier nom doit être signalé, celui du peintre allemand cité dans La Couronne Margaritique "de Francfort, maistre Hugues Martin", qui était, comme Hans Memling, "ouvrier tres clers et triomphans", selon Lemaire. On s'accorde sur son identité: il s'agit de Hubsch Martin = Martin Schongauer (1430-1491), fils d'un orfèvre à Colmar, et connu surtout pour ses gravures austères qui révèlent l'influence de

---

<sup>39</sup> W. Stechow, op. cit., p. 27.

<sup>40</sup> Oeuvres, t. IV, p. 163.

<sup>41</sup> A. Pinchart, op. cit., p. 27.

<sup>42</sup> Ibid., p. 28.

<sup>43</sup> Ibid., p. 29.

<sup>44</sup> W. Stechow, op. cit., p. 28.

van der Weyden.

Il est fort probable que Lemaire ait vu des oeuvres de beaucoup de ces "enfants de la Peinture". Qu'il cite leurs noms ne suscite pas l'admiration, car d'autres écrivains, comme Guillaume Crétin par exemple, nous fournissent de telles listes; mais il dépasse l'énumération banale en ajoutant des commentataires très justes, et sa sélection nous indique qu'il savait discerner les lumières de son époque. Il faut indiquer en passant qu'il ne parle pas de toutes les "lumières" de la peinture de son temps. Il omet le Brugeois Gérard David (1460-1523), qui subissait l'influence de Memling, et qui était surtout célèbre comme magnifique coloriste, qualité qu'apprécie tant notre poète; l'Allemand Cranach (1472-1553) qui, avec son atelier, développait des thèmes mythologiques dans la peinture, comme Lemaire les développait dans Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troie; le Français Jean Bourdichon (1457-1521), qui travaillait pour quatre rois français, et qui avait une touche élégante qui rappelle Fouquet; et Giorgione (1478-1510), élève de Jean Bellini et un des meilleurs peintres de l'école vénitienne. Néanmoins, comme nous venons de le voir, Lemaire avait une connaissance impressionnante des artistes contemporains.

Lemaire montre aussi dans ses écrits que les techniques de la peinture lui étaient familières. Dans La Couronne Margaritique il décrit, presque comme dans un traité, d'abord les "maint noble oustil. . . charbons, crayons, plumes, pinceaux, brosses à tas, coquilles par monceaux, pinceaux d'argent, qui font maint trait subtil . . .";

ensuite les couleurs, qu'il y a "abondamment": "Lacque, Synope, et Pourpre de haut prys: / Fin or molu, Or music, Carnation faite bien proprement: / Ocre de Ruth, Machicot, Vert de gris, / Vert de montaigne et Rose de Paris, / Bon blanc de plomb . . ." et ainsi de suite; et finalement les méthodes de peinture:

Ces dames . . . savent . . .  
 Peindre hauts faits, et les insinuer,  
 Hascher, umbrer, nuer, contrenuer,  
 Renforcer vice . . . Bruit rehaulser.<sup>45</sup>

Dans La Plainte du Désiré il y a un passage aussi où il choisit ses couleurs avec soin.<sup>46</sup>

Une phrase dans La Concorde des Deux Langages a provoqué l'intérêt de ceux qui se demandent si Lemaire lui-même a jamais essayé de peindre. Il y fait une offrande à Belaceuil, "sur un peu de parchemin ataché en bois . . . ung petit tableau de mon industrie, assez bien escript et enluminé de vignettes et fleuerettes, lequel j'estimoye ung chief d'oeuvre . . .".<sup>47</sup> Peintre ou pas, il avait la curiosité et la sensibilité d'un artiste.

Dans une brève deuxième partie nous voulons passer des références directes à la peinture aux passages qui semblent marqués par l'influence de quelque genre pictural, ou bien d'une oeuvre particulière.

Le thème de l'annonciation est un lieu commun dans la peinture,

---

<sup>45</sup>  
Oeuvres, t. IV, pp. 158-159.

<sup>46</sup>  
P.D., p. 72.

<sup>47</sup>  
C.D.L., pp. 34-35.

étudié par plusieurs critiques d'art.<sup>48</sup> On n'a qu'à penser aux oeuvres de van Eyck, du maître de Flémalle, aux livres d'heures pour évoquer ce thème. Dans La Concorde du Genre Humain, Lemaire fait coïncider la date de la paix de Combrai (10 décembre 1508) avec la fête de la Conception (8 décembre) pour faciliter le développement de sa métaphore. Lemaire se propose de chanter "l'annonciation, la conception et la nativité du fruit de paix."<sup>49</sup> Et bien qu'il n'y ait vraiment pas d'analogies avec la peinture au cours du récit, nous trouvons néanmoins que la peinture "Des moins lettrez la lecture bien duicte" renforce une tradition dont Lemaire se sert ici. Toute la première partie de l'oeuvre est une métaphore évangélique, et tous les moments qu'emprunte Lemaire, comme l'annonciation, la présentation de l'enfant, et l'adoration des trois mages, sont des sources générales où puisait un peintre de l'époque. Cette métaphore est visuelle dans la mesure où la première partie évolue comme un petit mystère de la Nativité, où chaque scène évoque des images qui dépeignent ce qui se passe; tout comme les divers volets d'un rétable qui, ensemble, racontent une histoire biblique.

M. P. Spaak dit ceci à propos des analogies qu'on peut faire entre les thèmes de la peinture et ceux de la littérature de Lemaire:

---

48

par exemple E. Mâle, J. Huizinga, M. Meiss dans Renaissance Art, édité par C. Gilbert (New York: Harper Torchbooks, 1970).

49

C.G.H., p. 13.

. . . Plus encore que la musique, dont il a compris, avant les poètes de la Pléiade, toute la valeur esthétique, il aime la peinture et, ne se bornant pas à en célébrer les oeuvres, il lui emprunte ses figures et ses décors, et, par des moyens littéraires, reproduit ses tableaux.<sup>50</sup>

Dans les livres d'heures des frères Limbourg et autres, les mois se vêtent de certains traits caractéristiques. Et en effet quelques passages dans l'oeuvre de Lemaire semblent reproduire cette tradition, par exemple celui tiré du Temple d'Honneur et de Vertus:

Avril s'en va, mais May, doux et courtoys  
Prince des moys, fait si joyeux exploitz  
Que venir vois maint faune et maint satire.<sup>51</sup>

Et encore, les strophes dans La Concorde des Deux Langages, citées plus loin, où il parle de "Mars, Avril, May, de flourettes armez."<sup>52</sup>

Les miniatures, si favorisées en France et en Flandres, sont la manifestation de la théorie que l'art doit être le symbole de la Nature, doit réduire le macrocosme et microcosme. Quelques tableaux dans Les Epîtres de l'Amant Vert font penser à de telles scènes détaillées:

Flora, qui de tous biens est plaine,  
Voist tapissant de flourettes meslées  
Les champs, les prez, les montz et les valées.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Paul Spaak, Jean Lemaire de Belges: sa vie, son oeuvre, ses meilleures pages (Paris: Champion, 1926), p. 145.

<sup>51</sup> Jean Lemaire, Le Temple d'Honneur et de Vertus, édition H. Hornik. (Paris: Minard, 1957), après T.H.V., p. 51.

<sup>52</sup> C.D.L., p. 10.

<sup>53</sup> Jean Lemaire, Les Epîtres de l'Amant Vert, édition J. Frappier. (Genève: Droz, 1948), p. 16.

Et encore:

Si me branchay sur ung orengier vert,  
De fleurs, de fruictz, de fueilles bien couvert,  
Et regarday la grand mer spacieuse  
. . . clere et luisant comme belle verrine,  
L'isle eslevée au milieu, grande et lée,  
Ayant maint tertre et ombreuse valée.<sup>54</sup>

Ce sont des miniatures verbales!

M. Hornik constate dans son édition critique du Temple d'Honneur et de Vertus que la "singuliere bende, en grant pompe, en recueil venerable et en souefve decantation de hypnes et de louenges" qui assiste à l'intronisation de Pierre de Bourbon a "une disposition plastique et hiérarchique qui évoque les fresques de la renaissance italienne."<sup>55</sup> Et en effet, si l'on examine ce passage on constate qu'il y a un ordre très précis qui pourrait servir comme patron pour l'exécution d'une fresque. Le "bienheureux duc" est "représenté devant les thrones deifiques d'Honneur et de Vertu, autour desquelz, entre plusieurs autres de memoire tant antique comme recente, y estoit du costé dextre au bas . . . [ toute une suite de noms ] . . . Tellement qu'en montant de degré en degré, on veoit au dessus . . . et par dessus luy, seant en hault estaige stellifere . . . son père . . . Du costé senestre estoient plusieurs dames . . . et dessoubz elles . . . [ et ainsi de suite ]<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup>  
Ibid., p. 29.

<sup>55</sup>  
T.H.V., p. 87.

<sup>56</sup>  
Ibid., p. 87.



M. Jean Frappier dit, et nous sommes tout à fait d'accord avec lui, que

C'est dans l'emploi de la mythologie que le parallélisme est le plus frappant entre les arts plastiques, la peinture surtout, et l'oeuvre de Jean Lemaire . . . les Illustrations de Gaule, le Temple de Vénus amènent une véritable invasion de divinités païennes. . . . comme dans beaucoup de tableaux du temps, la nature encadre la scène mythologique.<sup>57</sup>

Et en parlant justement de la mythologie, M. P. Spaak ajoute ceci:

. . . Dans Jean Lemaire, enfin, l'usage qu'il en fait montre à quel point il les [mythes] connaît et les pénètre; sa nature d'artiste et son tempérament sainement réaliste lui permettent de comprendre les deux caractères essentiels de ces mythes éblouissants, c'est-à-dire leur beauté poétique et plastique et leur signification éternellement humaine. . . .

Avec quelle joie de coloriste il peint les grandes figures divines . . . Il ranime . . . le décor de leur existence, et, s'il souvient, pour en évoquer quelques-unes des moyens employés par certains artistes de son temps . . . il devance d'autres peintres quand il décrit, avec une harmonie éclatante de tons, une chaleur de vie . . . qui font immédiatement songer à Rubens, les trois déesses attendant, nues . . .<sup>58</sup>

Surtout dans certains passages donc, "sa préoccupation de la ligne et de la couleur le conduit, naturellement, à vouloir les exprimer par l'instrument poétique . . .".<sup>59</sup> Autrement dit, par ses écrits il traduit certaines tendances plastiques et visuelles.

Enfin, deux rapprochements ont été faits entre des

<sup>57</sup> J. Frappier, op. cit., p. 112.

<sup>58</sup> P. Spaak, op. cit., pp. 118-119.

<sup>59</sup> Ibid., p. 145.

passages de Lemaire et une oeuvre d'art particulière. M. Hornik trouve que l'Entendement, "ung personnaige de forme angelicque ayant sa chevelure blonde et recercelée près des dictes princesses; mere et fille" ressemble à un triptyque de la cathédrale de Moulins. Il cite une note de l'édition de Stecher. "On dirait un souvenir du triptyque . . . Le peintre (Benedetto Ghirlandajo?) (1449-1498) y a exprimé l'inflexible volonté unie au calme de la force. Près d'Anne de France, et agenouillée comme elle les mains jointes, apparaît la figure pâle et malade de sa fille . . ."60

Dans son édition de la Concorde des Deux Langages, M. Frappier souligne l'importance de ces vers:

Puis vint Flora, qui son tresor deslie,  
 Parestant ses beaux tapiz semez  
 De mainte rose et de mainte ancolie.  
 Mars, Avril, May, de flourettes armez,  
 Tindrent leurs rengz par champs et par praries,  
 Soulz paveillons de beaux arbres ramez.

Il constate que ces vers "ne sont point sans faire penser au fameux tableau de Botticelli (1447-1510), "Le Printemps", que Lemaire a pu voir à Florence".61

La sensibilité artistique de Lemaire s'incline vers le visuel. C'est l'heureuse rencontre d'un tempérament artistique avec une époque foisonnante de créativité surtout dans le domaine de la peinture.

A la base de l'esthétique était le désir de capter, de refléter

---

60  
T.H.V., p. 79.

61  
C.D.L., p. 30.

la réalité. Les Italiens insistaient sur la théorie et sur l'idéal, les Français sur les nuances psychologiques, les Flamands sur la fidélité aux surfaces, mais il y avait un besoin commun de reproduire l'image du monde réel, qui relève d'une souche platonicienne. M. Panofsky affirme que:

the "ars nova" of the North and the Italian Renaissance agreed in principle - in the acceptance of verisimilitude as a general and basic postulate, in the interpretation of space as a three-dimensional continuum and in a tendency toward cross-fertilization as well as reversion.<sup>62</sup>

Selon Léonard, "that picture is the most praiseworthy which most closely resembles the thing to be imitated."<sup>56</sup> C'est sans doute cette théorie qui a incité Jean Perréal à peindre une scène qu'admire tant Jean Lemaire, et qu'il reconstruit con amore dans La Légende des Vénitiens:

. . . de sa main Mercuriale il ha satisfait par grand industrie à la curiosité de son office, et a la recreation des yeux . . . en peignant et représentant à la propre existence tant artificielle comme naturelle: dont il surpasse aujourd'hui tous les citramontains; "les Citez, Villes, Chasteaux de la conquete, et l'assiette d'iceux, la volubilité des fleuves, l'inegalité des montaignes, la planure du territoire, lordre et des ordre de la bataille, l'horreur des gisants en occision sanguinolente, la miserableté des mutilez nageans entre mort et vie, l'effroy des fuyans, l'ardeur et impetuosité des vainqueurs, et l'exhaltation et hilarité des triomphans." Et si les images et peintures sont muettes, il les fera parler . . .<sup>63</sup>

62

E. Panofsky, Renaissance and Renascences (Uppsala: Almqvist et Wiksell, 1960), p. 165.

63

Ibid., p. 162.

Par ses vives descriptions, par son souci du détail et son enthousiasme de coloriste et d'amateur d'art, Lemaire a fait parler la peinture dans son oeuvre.

## B. LA SCULPTURE

Le thème de la sculpture dans l'oeuvre de Lemaire sert de pierre de touche à qui veut dégager certaines des images plastiques de son art. Bien qu'à cette époque elle soit nettement secondaire à sa soeur la peinture, la sculpture exerçait une autonomie de plus en plus distincte, comme le témoigne l'oeuvre de Claus Sluter, de Donatello, de Michel Colombe. Dans son livre sur l'art renaissant M. Elie Faure constate que:

. . . la libération des arts et des sciences, l'essor irrésistible et brusque de la sculpture, de la peinture, de la musique, de la littérature et de l'imprimerie annonçaient la substitution de l'enquête individuelle à la grande création spontanée . . .<sup>1</sup>

Certains aspects de cette évolution artistique sont évidents dans les écrits de Lemaire, parce que la sculpture y figure comme art autonome. Il y a quelques allusions aux sculpteurs anciens et modernes, aux statues réelles et imaginaires, et dans certains des passages descriptifs des indices de l'influence du formalisme statuaire. En plus, il faut se rappeler que l'écrivain était l'ami de Jean Perréal, qu'il travaillait avec les sculpteurs Colombe et Regnault, et veillait sur tous les "maîtres tailleurs d'ymaiges" pendant l'incident à Brou.

Lemaire avait donc l'érudition nécessaire pour connaître les sculpteurs antiques, assez de curiosité pour avoir beaucoup voyagé et

---

<sup>1</sup> Elie Faure, Histoire de l'Art, L'Art Renaissance (Paris: Livre de Poche, 1964), p. 11.

observé, un tempérament qui encourageait l'amitié d'autres artistes et qui permettait l'essor périodique de son imagination, et assez d'expérience pratique pour avoir une compréhension solide de la sculpture. Appuyons-nous sur des citations tirées de ses écrits pour vérifier cette science.

La correspondance de Lemaire à propos de la construction des tombeaux à Brou démontre sa connaissance de l'aspect pratique de la création sculpturale, et souligne la qualité de son instinct artistique, dans son choix de la matière, et du sculpteur. Pendant un certain temps Lemaire surveillait la construction de la sépulture pour sa protectrice, Marguerite d'Autriche, et était chargé de trouver la pierre dont on construirait l'édifice.

Il trouve une carrière, mais l'albâtre ne plaît pas à la dame, et dans une longue lettre datée du vingt novembre 1510, il répond à Marguerite en justifiant son choix:

. . . Et pourquoy eust on fait de toute antiquité tant de cavernes par dessoubz terre et tant de descombres a lenviron, tant des tansonnements de bois pour soubstenir le dessus, si on neust estimé ce trésor bon et vaillable en toute singularité? Maistre Anthoinet de Paris, tres singulier tailleur d'ymaiges ja piéca tres passé, fut celui qui tailla la derreniere sepulture de Dijon, c'est assavoir celle du bon duc Philippes . . . Pourquoy eust il repudijé l'albastre d'angleterre, ou il ala expressement pour en amener, et celui de Grenoble en Daulphiné et d'ailleurs, pour sarrester à celui de nostre perrière de Saint Lothain, se ce neust été pour ce quil trouva, par experience, quil excedait tous les autres en valeur d'autant que l'argent excede et vault mieux que lestein et le plomb?<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Jean Lemaire, Oeuvres, t. IV, édition J. Stecher (Louvain: J. Lefever, 1882-85), après Oeuvres, pp. 400-401.

L'énumération des sites et des qualités de la pierre figurant dans cette lettre de longue haleine inspirée par un "juste courroux" renforce son autorité en la matière.

Son choix d'un sculpteur, désigné en 1467 Michaeli Colombe, Regni Francia Supremi Sculpturis,<sup>3</sup> est admirable également. Ce Tourangeau d'adoption, très vieux à l'époque de la construction de Brou, a eu une grande influence sur l'évolution de la sculpture. Celles de ses oeuvres qui restent, notamment le tombeau de la cathédrale de Nantes, révèlent le souffle d'un génie légèrement italianisé, mais au fond simple et naturel.

Les détails des lettres de Lemaire à Marguerite nous offrent une vue de Colombe. Il y avait un "tailleur d'ymaiges" de Salins, Thibaut, qui devait être remplacé, car "nulz ouvriers d'estime ne veullent besoigner soubz lui"; en plus, il fallait payer "maistre Mahieu Coulomb, le grand ouvrier, . . . et entendre seon pourroit finer de son nepueu pour aler à Bourg tailler voz ymaiges . . . car c'est le plus souffisant de deça les montz après son oncle."<sup>4</sup> Dans une autre lettre écrite à Tours, le 22 novembre, 1511, Lemaire quémande le salaire de:

. . . le très bon ouvrier maistre Michel Colombe et trois de ses nepueux. Ledit Coulombe est fort ancien et pesant c'est assavoir environ de IIIIXX ans, et est goutteux et maladif . . . (mais) . . . Le bonhomme rajouenist pour

---

<sup>3</sup> André Michel, Histoire de l'Art, t. IV (Paris: Armand Colin, 1925), p. 599.

<sup>4</sup> Oeuvres, t. IV, pp. 386-387.

l'honneur de vous, Madame . . . et vous aurez un des plus grands chefs d'œuvre qu'il fit oncques en sa vie.<sup>5</sup>

Ces documents quasi-biographiques sur Lemaire illustrent la base d'une connaissance très réelle de la sculpture. Ses œuvres littéraires révèlent cet intérêt, par des allusions aux sculpteurs anciens et modernes; par un ensemble de statues imaginaires; et par des descriptions semées un peu partout qui manifestent une influence sculpturale.

Des exemples de noms de sculpteurs se trouvent dans La Couronne Margaritique. Mérite fait appel à "plusieurs ouvriers gents, / Lesquelz jadis par leur pratique / Furent prisez de maintes gens."<sup>6</sup> Ils sont presque tous de l'antiquité: Mentor, le ciseleur grec du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.; Polyclète, sculpteur grec du même siècle, qui se spécialisait dans le bronze; Phidias "tresfamé", du cinquième siècle, et maître en marbre; Zénodore, statuaire grec qui exécuta en bronze une statue colossale de Mercure; Lysippe, sculpteur grec du quatrième siècle avant J.-C., et Myron du cinquième; et finalement, celui qui "A Rhodes feis la grand' stature du Soleil . . . Qui ouvris leans de sculpture, / Comme Praxiteles . . ."

Cette énumération comprend des sculpteurs grecs parmi les mieux connus du quatrième et du cinquième siècle avant J.-C. Ils travaillaient tous le bronze et le marbre, parfois l'or aussi, et le

---

<sup>5</sup>  
Ibid., pp. 410-411.

<sup>6</sup>  
Ibid., pp. 53-54.



corps humain est le seul sujet de leurs oeuvres.

Plus loin il est question de deux "modernes", "Donatello de Florence, et Jean de Rouen."<sup>7</sup> Il est probable que Lemaire ait connu l'oeuvre de Donatello grâce à Perréal car La Couronne Margaritique fut écrite avant l'époque de ses voyages en Italie. Néanmoins il est intéressant de constater que Lemaire parle de lui, restaurateur de la sculpture en Italie. M. Alexandre Pinchart suggère à propos de cet exemple: "On sait qu'il travaillait à la fois le marbre et le bronze, et c'est à titre de fondeur de métaux qu'il figure dans le poème de Lemaire, pour porter un jugement sur la couronne."<sup>8</sup> Cet avis pourrait s'appliquer aux autres exemples également. Finalement, Jean de Rouen qui "a eu bruit de Paris jusqu'en Arles / En l'art fusoire, et sculptoire, et fabrile", travaillait à Rouen de 1511 à 1512 et plus tard au Portugal.<sup>9</sup>

La deuxième catégorie comprend des statues imaginaires. Ces exemples respirent la pompe et l'allégorie qui caractérisaient les entrées royales de cette époque, et que Lemaire dirigeait parfois. Dans Le Temple d'Honneur et de Vertus on trouve:

. . . six ymaiges exquisés et précieuses taillées de

---

<sup>7</sup>  
Ibid., p. 165.

<sup>8</sup>  
Alexandre Pinchart, Les oeuvres poétiques de Jean Lemaire de Belges au point de vue de l'histoire artistique (Bruxelles: E. Devroye, 1866), p. 39.

<sup>9</sup>  
Oeuvres, t. IV, p. 166.

main si ouvrière qu'il semblait de prime face que le  
supernel facteur des choses y eust mys la main que  
Phidias ne Praxiteles, jadis souverains maistres de  
sculpture.<sup>10</sup>

Dans un autre temple encore, celui de Vénus dans La Concorde  
des Deux Langages, il y a de riches ornements et "maincte statue",  
et en particulier des

. . . symulachres massifz,  
Ydoles painctz et vifves ymagettes,  
Sans encombrier de voirre ou de chassiz,  
. . . [qui] . . . ainsi que par miracle,<sup>11</sup>  
Donnent respons de leurs doulces gorgettes.

M. Frappier suggère que ces statues capables de s'animer sont un  
souvenir de l'histoire de Pygmalion racontée par Jean de Meun.

Dans le deuxième livre de Les Illustrations de Gaule et  
Singularités de Troie, pour décrire Hélène, il parle d'une "statue de  
marbre blanc, taillé par grand artifice après le vif, plantée en terre  
jusques au nombril. Et selon son estimation, pouvait bien avoir la  
hauteur de cinq femmes modernes."<sup>12</sup>

Les statues et leurs créateurs jouent un rôle dans le monde de  
Lemaire. Nous trouvons aussi dans certaines des descriptions une  
précision plastique qui fait penser à la sculpture, et qui révèle

---

<sup>10</sup>  
Jean Lemaire, Le Temple d'Honneur et de Vertus, édition H.  
Hornik (Paris: Minard, 1957), p. 74.

<sup>11</sup>  
Jean Lemaire, La Concorde des Deux Langages, édition J.  
Frappier (Paris: Droz, 1947), p. 14.

<sup>12</sup>  
Oeuvres, t. II, p. 81.

l'influence que cet art a exercée sur son imagination. Dans La Deuxième Épître de l'Amant Vert, l'allusion aux gestes des saints rappelle les reliefs sur les tympans.<sup>13</sup> La clarté des détails plastiques crée des camées verbales. Quand nous lisons, par exemple, "ce dragon, qui mord sa lourde griffe, / Est celui propre auquel jousta saint George," nous pensons à un bas-relief, simple et naturel, comme celui sculpté par Michel Colombe à Tours; nous pouvons imaginer un relief ayant comme sujet un dragon "qui bée et euvre ainsi la gorge" pour engloutir "Marguerite sainte . . . toute vestue et çaincte."; ou bien "plusieurs chevaulx cruelz et mal domptez . . . qui de deux costéz / Le saint martir Hippolite tirerent." Dans ce même passage Lemaire parle des légendes du paganisme, et ce mélange typifie l'époque. M. Frappier parle de l'hagiographie en particulier, et affirme que la place qu'elle tient dans la seconde épître "s'accorde avec le développement du culte des saints à la fin du Moyen Age. La plupart des saints cités par Jean Lemaire étaient honorés surtout en Belgique et dans le nord de la France."<sup>14</sup> M.J. Huizinga constate que "Chaque saint, par la suite de la figuration exacte et vivante, avait son individualité . . . Généralement, c'est un trait de la légende ou un attribut de la statue qui avait donné naissance à cette

---

13

Jean Lemaire, Les Épîtres de l'Amant Vert, édition J. Frappier (Genève: Droz, 1948), pp. 22-23.

14

Ibid., p. xxxvii.

spécialisation."<sup>15</sup>

Ce thème des saints qui se manifestait dans la littérature chez Eustache Deschamps, par exemple, semble faire tellement partie de la mentalité de l'époque que rien qu'un attribut, comme le dragon de saint Georges, symbolise toute une leçon morale dans les arts écrits ou plastiques. Nous trouvons ici, dans les descriptions simples et brèves des scènes, l'influence d'une tradition sculpturale que Lemaire aurait très bien connue.

Une autre tradition surtout française est celle du gisant, entouré de pleurants et d'orants. La présentation du Désiré dans La Plainte du Désiré, avec l'allégorique Nature et les deux Muses, rappelle un ensemble de ce genre:

. . . auprès d'ung noble corps gisant mort tout de fraiz,  
estendu sur ung lit de camp, estoit Dame Nature naturée,  
sans mesure esbahie, ayant l'oeil immobile et la contenance  
esmouvant a pitie, qui par force d'estonnement ne pouvoit  
proferer de sa bouche la profonde tristeur qu'on percevait  
en sa dolente face.

Auprès d'elle estoient deux cleres nymphes.<sup>16</sup>

Plus loin, la métaphore dont se sert Lemaire pour décrire le comte rappelle l'acte de sculpter, par le verbe "bastir"; et l'image qu'il évoque, par les adjectifs "plus droit", "moins torse", la phrase "ne plus ayant de seve", est celle d'un être figé. Voici le passage:

---

<sup>15</sup>

J. Huizinga, Le Déclin du Moyen Age (Paris: Payot, 1967), p. 179.

<sup>16</sup>

Jean Lemaire, La Plainte du Désiré, édition D. Yabsley (Paris: Droz, 1932), p. 67.

En vous n'y a povoir, scavoir, ne force  
 De bastir coroz plus parfait, plus entier,  
 Ne plus ayant de seve soubz l'escorce,  
 Le tronc plus droit ne la tige moins torse . . .<sup>17</sup>

Dans La Concorde du Genre Humain la description de Vénus rappelle celle de la déesse dans Les Illustrations:

. . . le jeune berger par grand attention se print à remirer la gente trossure des deux mamelles, et le grand intervalle qui estoit entre elles: la faitisse gracilité du fauts de son corps, la solidité de ses bras massifz, et la spéciosité de ses mains delicates: la polissure unie de son ventre marbrin: la grosse tournure de ses blanches cuisses: la pleine charnure de ses molz genoux: la vuidure élégante de ses belles jambes: la façon mignote de ses petis piedz . . .<sup>18</sup>

Ceci est presque la description d'une statue antique. On devine la renaissance de la beauté corporelle des statuaires grecs, adoucie par une humanité plus lisible.

Pour finir, un dernier détail intéressant souligne le rapport qui existe entre la description poétique de Lemaire et la sculpture. Autour du tombeau à Brou "veillent les dix Vertus, seul détail qui, par la volonté expresse de Marguerite, persista des projets avortés de Jean Perréal. Ces charmantes figurines sont probablement une interprétation plastique des dix Vertus qui forment la Couronne Margaritique, composée par Jehan Lemaire."<sup>19</sup>

---

17

Ibid., p. 70.

18

Jean Lemaire, La Concorde du Genre Humain, édition P. Jodogne (Bruxelles: Palais des Académies, 1964), p. 102.

19

G. de Boom, Marguerite d'Autriche (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1946), pp. 106-107.

## C. L'ARCHITECTURE

Tout comme l'architecture joue un rôle dans la peinture de l'époque - comme l'abri classique pour une madone italienne, comme l'arrière-fond gothique pour une madone flamande - la présence de l'architecture se manifeste dans l'oeuvre de Lemaire.

Cette présence reflète l'importance croissante d'un art qui se définissait selon des principes de plus en plus documentés. Léon-Baptiste Alberti (1404-1472), prenant comme modèle l'oeuvre de Vitruve, écrivait en 1485 un traité De re aedificatoria. Il y explique la place de l'architecture parmi les arts, de l'architecte parmi les artistes:

Our Ancestors have left us many and various Arts tending to the Pleasure and Conveniency of Life, acquired with the greatest diligence and industry . . . some Arts we follow for necessity, some we approve for their usefulness, and some we esteem because they lead us to the knowledge of things that are delightful . . . Architecture is not to be excluded. For it is certain, if you examine the matter carefully, it is inexpressibly delightful, and of the greatest convenience to Mankind in all respects, both publick and private; and in Dignity not inferior to the most excellent . . . Him I call an Architect, who, by a sure and wonderful Art and Method, is able, both with thought and invention, to devise, and, with execution, to compleat all those Works, which by means of the movement of great Weights, and the conjunction and amassment of Bodies, can with the greatest Beauty, be adapted to the uses of Mankind.<sup>1</sup>

Ces principes reprennent la pensée antique et forment la pensée des années à venir. On voit d'après cette citation que l'architecture

---

<sup>1</sup>

Elizabeth G. Holt, Literary Sources of Art History (Princeton: University Press, 1947), p. 120.

est considérée comme un métier qui unit la beauté et l'utilité. Elle accueillit ses soeurs plus nobles, la peinture et la sculpture, ainsi que les "arts mineurs" comme l'orfèvrerie, la tapisserie et le vitrail.

M. Thibaut, en parlant du voyage à Rome qu'a fait le poète, constate que "Les artistes remplissaient de chefs-d'oeuvre la ville éternelle: les architectes Léon-Baptiste Alberti et Bramante étaient contemporains des sculpteurs et des peintres, Fiezzole, Ghirlandajo, Mantegna et Filippino Lippi. Lemaire était donc témoin de la Renaissance sous toutes les formes: oserait-on soutenir qu'il en a été le spectateur indifférent?"<sup>2</sup>

On sait d'après ses écrits que non. Les observations de Lemaire sur l'architecture relèvent non seulement des impressions d'un voyageur curieux, d'un homme sensible au visuel, mais aussi de l'expérience personnelle. Commençons par une étude de ses connaissances pratiques de l'architecture, telles qu'elles sont indiquées par ses associés et par sa correspondance.

Dès 1504 Jean Lemaire était l'indiciaire de Marguerite d'Autriche. Lettré avant tout, il voulait s'installer tranquillement à Dôle "à cause de l'estude et université" pour s'occuper de son oeuvre magistrale Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troie. Mais Marguerite, en plus des mausolées poétiques, exigeait un mausolée en pierre. Elle voulait faire édifier à Brou, où sont les

---

2

Francisque Thibaut, Marguerite d'Autriche et Jehan Lemaire de Belges (Paris: E. Leroux, 1888), p. 149.

corps de Philibert le Beau et de Marguerite de Bourbon "deux ou trois sepultures si riches et si sumptueuses comme a telz prince et princesses appartient."<sup>3</sup> En 1509 elle nomma Lemaire "solliciteur" des bâtiments et lui fixa sa résidence à Bourg-en-Bresse, pour faciliter la surveillance de la construction du couvent et de l'église de Brou.

Dans une lettre de Lemaire à Marguerite, datée du 20 novembre 1510, on apprend des détails intéressants à propos des conditions de cette constructions à Brou:

. . . je vous advertiz, Madame, que vostre dict nouveau bastiment, du coste du grand corpz, cest assavoir du dortoir, a prins cop puis quinze jours en ca. Et sil en prent encoires ung semblable, il y a dangier d'une grande ruïne, et coustera beaucoup à la reparer. La cause pourquoy est telle à vosdicts Religieux qui sont par trop curieux et bons maisnagiers. Pleust à Dieu quilz le fussent autant en devotion contemplative. Sont alé faire ung puis secretement en leur cave et ont des chaussé cinq des maistres piliers jusques a l'eaue vive. Parquoy la voulte seste ouverte, et lédiffice et la muraille ont monstré signe de ruïne. A ceste cause nostre Maistre des ouvres et les massons bien esbahiz ont envoyé à Lyon et ailleurs querir des maistres en massonnerie pour s'excuser que ce n'est pas leur faulte, mais la temerité et curiosité desdicts Religieux . . . car certes, Madame, avant ledict inconvenient, nul ediffice ne fut oncques tant loué . . .<sup>4</sup>

Cet esprit anticlérical n'était pas inconnu à l'époque, et il sera

3

Kathleen M. Munn, A contribution to the study of Jean Lemaire de Belges (New York: Columbia University Press, 1936), p. 62.

4

Jean Lemaire, Oeuvres, t. IV, édition J. Stecher (Louvain: J. Lefever, 1882-1885), après Oeuvres, pp. 406-407.



amplifié plus tard, par Rabelais entre autres. Mais on constate que Lemaire était bien renseigné à propos de l'architecture. Dans la même lettre il ajoute ceci:

Madame, depuis ces lettres escriptes, vostre maistre masson et Chevillard maistre des euvres, ont envoyer querir deux grandz ouvriers à Lyon, maistres jurez en massonnerie, pour veoir la ruyne apparence dudict ediffice et juger de quel part venoit la faulte, afin de la reparer.<sup>5</sup>

Lemaire savait s'occuper de projets très divers. Mais il y avait rivalité de fonctions dans la construction à Brou, et en février 1511 Lemaire fut remplacé comme "contrerolleur" de l'édifice par son ami Jean Perréal. Il continuait néanmoins de travailler avec des "maistres massons" comme Bastyen François, neveu de Michel Colombe, qui dans le contrat du 3 décembre 1511 "s'affirme estre souffisant pour exploicter et dresser en grand volume les patrons de ladicta sepulture quant à l'art de massonnerie et architecture."<sup>6</sup>

L'influence, déjà soulignée, de Perréal sur le poète, s'étendait jusqu'à l'architecture, car d'après ce même document on voit que Perréal avait également des talents en ce domaine:

. . . Ensemble l'élévation de la platte forme de son église, mesmement touchant la sepulture des deux princesses, dont nous avons les portraitz et tableaux, faitz de la main de Jehan de Paris, et aussi le dit Bastyen François portera la montée de l'élévation du portal et des arczboutans par dehors; . . . tous deux tres grands ouvriers en l'art de massonnerie.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup>  
Ibid., p. 409.

<sup>6</sup>  
Ibid., p. 415.

<sup>7</sup>  
Ibid., p. 416.

On constate que, malgré l'avortement de ce projet architectural, Lemaire y a été étroitement lié, preuve incontestable de sa connaissance des soucis techniques et pratiques de cet art.

Passons ensuite à la manifestation écrite de cette familiarité avec l'architecture, telle qu'elle est révélée d'abord dans quelques images métaphoriques.

L'idée d'un "temple", érigé pour honorer une vertu ou un homme, était un lieu commun depuis l'antiquité. Cet aspect sera discuté plus loin. Mais dans l'introduction de sa première oeuvre, Le Temple d'Honneur et de Vertus, écrite à l'occasion de la mort de Pierre de Bourbon, Lemaire dit que pour "mitiguer la douleur "d'Anne de Beaujeu "me mys à bastir ung petit ediffice quant à la structure mais grant quant au subget dont il est fondé."<sup>8</sup>

Une image plus frappante et plus originale se trouve au début d'une lettre de Lemaire à Marguerite, écrite le 20 novembre 1510. Il y compare son travail d'écrivain à celui de l'architecte:

Madame, estant naguieres en mon petit estude solitaire comme j'ay de coustume exercant le tres noble et très laborieux commandement a moy enjoinct de par vostre tres digne excellence, c'est assavoir de bastir et construire litteralement le palais d'honneur feminin duquel verballement par vostre facunde et ingeniosité celeste despieca maviez baillé le deuis, platte forme, pourtraictz et invention, pour lequel executer et mettre en euvre tout tel simple ouvrier et architecte que je suis, j'avaie desja le compas en main lescarre preste, le plomb et le

8

Jean Lemaire, Le Temple d'Honneur et de Vertus, édition H. Hornik (Paris: Minard, 1947), p. 44, après T.H.V.

lyveau tous agensez et mes massons qui sont mes dix sens naturelz . . . à tous leurs ciseaux, marteaux et autres instrumens puisans a massonnerie, tous uniz . . . La matière estoit sur le lieu et les grandz quartiers de marbre, qui sont mes livres espars ca et là devant mes yeulz.<sup>9</sup>

Le développement de cette métaphore révèle une connaissance des outils et du vocabulaire propres à l'architecture.

Une autre manifestation de cet intérêt est la mention que fait Lemaire d'exemples d'architecture historique. Dans la première introduction du Temple d'Honneur et de Vertus, celle qui s'adresse à Louis de Luxembourg, Lemaire énumère les paires de catastrophes qui ont marqué "ceste année", y compris "la conflagration soudaine de deux grandz edifices et maisons autenticques en France: c'est assavoir, de la maison du roy à Dyjon, jadis sumotueusement construite par les feux ducz de Bourgongne maintenant redigée en cendre, et de l'hostel triumphal de Bourbon à Paris qui à paines a aussi évadé sa desercion par devorant flamme combustive . . ."<sup>10</sup>

Plus loin dans la même déploration, Entendement invoque l'exemple d'Arthémise qui fit construire un magnifique tombeau, le Mausolée, en l'honneur de son mari. Elle dit à Aurore "te fault, à l'exemple de la royne de Carie . . . excogiter quelque hault chief d'oeuvre miraculeux en nature et surpassant tout autre duquel, pour ung monument consolatoire, tu honnoureras en tous siècles advenir la memoire illustre de ton feu seigneur et espoux."<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Oeuvres, t. IV, p. 397.

<sup>10</sup> T.H.V., p. 48.

<sup>11</sup> Ibid., pp. 82-83.

Dans son Traité des pompes funèbres Lemaire admire surtout la façon de "laudation ou vitupération des roys d'Egypte, après la mort, et comment aucune foys ilz demouroient sans sepulture." Il raconte que "le corps est posé en une sumptueuse arche mis à l'entrée de son sepulchre Royal," et ceux "qui avaient bien vescu, estoient honnorez de sepulcres de celle estimation que les Laberinthes inextricables et les pyramides de merveilleux labour et haultesse qui sont ediffices de despense increable en font foy jusques a présent, car ilz ont estez nombrez entre les plus grandes merveilles dhumain artiffice."<sup>12</sup> Son érudition et ses lectures lui fournissaient donc quelques exemples d'architecture historique.

Avant d'amorcer l'illustration des descriptions littéraires de l'architecture dans l'oeuvre de Lemaire, nous voulons souligner le fait que le thème du temple, dans Le Temple d'Honneur et de Vertus, et dans La Concorde des Deux Langages, remonte à une tradition gréco-latine, et était goûté surtout des rhétoriciens. Dans son livre Le poète et son oeuvre d'après Ronsard, M. Henri Franchet fait une étude historique et bibliographique des Temples d'Honneur, de Vertus, de Guerre, etc., et constate que:

. . . les écrivains se sont mis à construire des temples, dont Virgile . . . leur a brillamment enseigné l'usage: Froissart a composé son Temple d'Honneur, Georges Chastellain son Temple de Boccace, Molinet son Temple de Mars. Ces titres . . . évoquaient-ils dans l'esprit des auteurs quelque antique image? Les temples de Nîmes

---

<sup>12</sup> Oeuvres, t. IV, p. 290.

et de Vienne avaient-ils déjà révélé à ces gothiques une architecture dont les bois du Songe de Poliphile devaient préciser et répandre la notion?<sup>13</sup>

Ce qui nous intéresse ici, c'est justement le côté architectural de ces temples chez Lemaire.

Dans Le Temple d'Honneur et de Vertus, Entendement veut soulager Aurore, et elle la montre "par dehors et par dedans, un vif pourtrait et patron magistral . . . du beau manoir, du souverain habitacle, de ce divin temple . . . du noble domicile . . . le temple dédié à deux habitudes divines . . . l'ediffice construit et fabriqué par la main des corps celestes . . .",<sup>14</sup> à savoir, le temple d'Honneur et de Vertu. La description du temple fait foi de l'imagination déployée dans le mariage du classique et du gothique:

"En la plaine spacieuse et herbue se monstroit de front un ediffice sumptueux à merveilles, à manière d'un temple antique en ouvrage mais riche outremesure en sa façon, lequel donnoit de prime face esbahissement à l'oeil, tant pour l'excellence de sa beaulté que pour la refflamboyance de l'or et des pierres precieuses dont il estoit garny."<sup>15</sup>

A part la brève allusion "au haut palais cristallin du Roy honneur" que fait Lemaire dans La Couronne Margaritique,<sup>16</sup> c'est dans La Concorde des Deux Langages qu'on découvre la plupart des

---

<sup>13</sup> Henri Franchet, Le poète et son oeuvre d'après Ronsard (Paris: Champion, 1923), p. 105.

<sup>14</sup> T.H.V., p. 83.

<sup>15</sup> Ibid., p. 74.

<sup>16</sup> Oeuvres, t. IV, p. 41.

descriptions architecturales. Il y fait l'opposition entre le Temple de Vénus et le Temple de Minerve.

Le Temple de Vénus, "plus beau ne vit oncq nulz "respire la joie printanière et le luxe élégant:

Les piliers sont de dyamans poliz,  
Le fondement est d'argent bien duisant,  
L'avant-portal, tout de saphirs joliz.  
L'ordre du comble, ordonnée en croisant,  
Fait enlasser les beaux piliers ensemble,  
Qui sont d'ivoire et de fin or luisant.<sup>17</sup>

Le paien:

De ce hault temple et merveilleux oracle,  
Les aultéz sont de litz tres bien parez,  
Encourtinez pour éviter spectacle.<sup>18</sup>

et le médiéval, religieux:

Les chappes sont de draps bien figurez,  
Le propresences est d'auteur naturelle,  
Les benoitiers des vaisseaulx corporelz;<sup>19</sup>

et profane:

Le confanons, de couleur assortie,  
Sont les atours d'acoustremens gorriers,  
Branlans au vent d'une et d'aultre partie,<sup>20</sup>

font tous partie de cet ensemble si hétérogène. M.J. Frappier voit dans la composition de cet édifice un indice de l'originalité du poète:

---

17  
Jean Lemaire, La Concorde des Deux Langages, édition J. Frappier (Paris: Droz, 1947), p. 13.

18  
Ibid., p. 14.

19  
Ibid., p. 14.

20  
Ibid., p. 14.

. . . l'architecture du temple est à la fois un édifice merveilleux dans le goût ovidien, tout construit en substances précieuses, et une église de style gothique avec ses nervures qui s'élancent des piliers et sa croisée d'ogive. Il arrive ainsi que l'imagination créatrice de Jean Lemaire dépasse le formalisme de l'allégorie, et en fin de compte, ce temple de Vénus, où se coupent le réel et l'imaginaire, à l'architecture précise et aux dimensions indéfinies . . . cette cathédrale paienne . . . cet étrange musée . . . témoigne d'un talent capable de briser le moule de la convention.<sup>21</sup>

Arrachons-nous au "paradis corporel" qui encadre le temple de Vénus afin de scruter le temple de Minerve. Le "grand verger" où il se trouve sent le moyen âge, avec ses touches de miniaturiste,<sup>22</sup> mais les deux édifices sont de la Renaissance:

. . . le palais heureux . . .  
Est un palais construit de dur et riche marbre,  
De jaspe, de cristal, de porphyre poly . . .  
Illec est le manoir et le seul receptacle  
D'Honneur . . .  
Dedans ce palais est de Mynerve le temple,  
. . . Tourny et enrichi de saphirs et balais.<sup>23</sup>

Frappier trouve la description du temple de Minerve assez conventionnelle, sauf quand Lemaire "fait brusquement surgir dans les nues une ville faite avec ses tours, ses beffrois et ses créneaux."<sup>24</sup> Ces vers, qui font contraste avec l'élégance du temple et du palais, semblent comprendre toutes les formes architecturales. Car à part la décoration luxueuse déjà décrite, il y a:

. . . trestous à part mansions, tabernacles,

---

<sup>21</sup>  
Ibid., p. xxxiv.

<sup>22</sup>  
Ibid., p. 40.

<sup>23</sup>  
Ibid., p. 41.

<sup>24</sup>  
Ibid., p. xxxv.

Logiz garniz de tours, beffroys et propugnacles  
Et de toute aultre chose au monde souhaictable  
Pour enrichir tel lieu triumpgant et notable.<sup>25</sup>

Ce mélange du conventionnel et du personnel marque toute l'oeuvre de Lemaire. En bon moraliseur il essaie de favoriser Minerve, dans La Concorde des Deux Langages, et dans Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troie, mais son enthousiasme d'artiste lui fait préférer Vénus. L'architecture qui fait partie du monde esthétique de Lemaire relève de son expérience personnelle, de ses voyages et de ses lectures; les exemples divers que nous venons de citer font preuve de son intérêt dans ce domaine de l'art.

---

25

Ibid., p. xxxv.



CHAPITRE III  
LES ARTS MINEURS

Dans un livre élogieux sur son "confrère et compatriote" Jean Lemaire de Belges, M. Paul Spaak souligne avec enthousiasme les maints talents du poète. Il est frappé par l'image de Lemaire avec des architectes au milieu de la carrière de St.-Lothain, "en l'eau vive jusqu'au genou, . . . et toujours en danger de nos vies", et il en parle ainsi:

Spectacle inattendu! Cet homme qui, mêlé aux ouvriers, dirige, au flanc de la carrière, cette rude besogne, c'est le rhétoricien subtil et pompeux, le spirituel amateur vert, le chanoine de la Salle-le-Comte, l'érudit, l'humaniste nourri d'Homère et de Virgile! Combien ce portrait nouveau le complète et le fait de son temps, où l'individu, à la fois, agit et pense, où la vigueur du muscle et l'effort physique s'associent à la souplesse et à l'activité du cerveau!<sup>1</sup>

On a déjà vu, dans notre étude des beaux-arts, que Lemaire avait l'habitude de travailler avec des peintres, des sculpteurs et des architectes. La dualité de son caractère, ce goût de la vita activa aussi bien que de la vita contemplativa fait de lui le type même de l'homme de la Renaissance.

"Quant à son esprit," continue M. Spaak, "sans cesse en éveil, à ses yeux fureteurs, à sa curiosité jamais lasse, ce sont ses livres

---

<sup>1</sup> Paul Spaak, Jean Lemaire de Belges: sa vie, son oeuvre, ses meilleures pages (Paris: Champion, 1926), p. 74.

mêmes qui constamment nous les rappellent."<sup>2</sup> Lemaire lui-même se dit à la recherche de tout ce qui est "étrange, merveilleux et antique";<sup>3</sup> et "ainsi par curiosité naturelle je m'emploie volontiers à investiguer choses nouvelles."<sup>4</sup> En analysant ces tendances intellectuelles du poète, D. Yabsley constate, et nous sommes d'accord avec elle, que:

Si le côté érudit de son oeuvre, tant admiré au seizième siècle, a peu de valeur ou même d'intérêt pour nous, ses descriptions des arts et métiers de son époque sont celles d'un témoin oculaire, et révèlent quelque chose de la vie quotidienne de ses contemporains.<sup>5</sup>

Quelques allusions aux arts et métiers de son époque, tirés de son oeuvre, nous aideront à reconstituer en partie l'influence qu'ont exercé les "arts mineurs" sur sa sensibilité d'uomo universale.

Il faut d'abord expliquer l'appellation "arts mineurs" - catégorie qui comprend normalement des métiers comme l'orfèvrerie, la gravure, et la tapisserie, et qui convient, par extension, pour désigner les arts décoratifs qui, dans le contexte d'une entrée joyeuse ou solennelle, d'une fête populaire ou des pompes funèbres, deviennent

---

<sup>2</sup>  
Ibid., p. 76.

<sup>3</sup>  
Jean Lemaire, Oeuvres, t. III, édition J. Stecher (Louvain: J. Lefever, 1882-1885), après Oeuvres, p. 126.

<sup>4</sup>  
Ibid., t. IV, p. 428.

<sup>5</sup>  
Jean Lemaire, La Plainte du Désiré, édition D. Yabsley (Paris: Droz, 1937), pp. 46-47, après P.D.

des arts appliqués.

Deux critiques de l'histoire sociale de l'art, Arnold Hauser et J. Huizinga, soulignent un aspect fondamental de l'évolution de l'art à cette époque. Nous citons d'abord M. Hauser:

. . . The art of the early Renaissance still bears an, on the whole, workmanlike character, varying according to the nature of the commission, so that the starting-point of production is to be found mostly not in the creative urge . . . but in the task set by the customer . . . . The Quattrocento is the first epoch since the classical age from which a considerable selection of secular works of art has come down to us . . . such as tapestries, embroideries, goldsmith's work and armour . . . [and also] . . . creations of the new upper-middle-class domiciliary culture which, in contrast to the old imposing court style, are based on comfort and intimacy . . .<sup>6</sup>

Plus loin, M. Hauser insiste sur le côté "artisanat" de l'art, avec des exemples particuliers:

The spirit of craftsmanship which dominates the Quattrocento is expressed, above all, in the fact that the artists' studios often take on minor orders of a purely technical nature. . . . Even after he has become a distinguished painter and sculptor, Antonio Pollajuolo runs a goldsmith's workshop, and in his studio, apart from sculpture and goldsmith work, cartoons for tapestries and sketches for engravings are drafted. Even at the height of his career Verrocchio takes on the most varied terra-cotta work and wood-carving . . . . Donatello makes not only the well-known coat of arms but also a silver mirror. . . . Botticelli draws patterns for embroideries . . .<sup>7</sup>

Et M. Huizinga, en parlant de la renaissance du nord, développe cette

---

6

Arnold Hauser, The Social History of Art, t. II (New York: Vintage Books, 1951), pp. 41-42.

7

Ibid., p. 56.

même idée:

Tout art étant plus ou moins un art appliqué, la distinction entre artistes libres et artistes industriels ne pouvait pas exister. Les maîtres . . . ne dédaignaient pas de colorier des statues, de peindre écus et bannières, de dessiner des costumes de tournois ou de cérémonie . . . . Aux noces et aux enterrements, les peintres de cour sont mis à contribution. On peint des statues dans l'atelier de Jan van Eyck. Lui-même fait pour le duc Philippe une espèce de mappemonde sur laquelle les villes et les pays sont peints avec une finesse merveilleuse. Hugo van der Goes peint des écus aux armes du pape, qui seront fixés aux portes de la ville de Gand, pendant une indulgence. Lorsque l'archiduc Maximilien est prisonnier à Bruges, en 1488, on fait venir le peintre Gérard David, pour décorer les grilles et les volets de sa prison.<sup>8</sup>

Il n'y avait pas donc de démarcation distincte, à l'époque de Jean Lemaire, entre l'artiste et l'artisan. Et la hiérarchie que nous imposons est en quelque sorte arbitraire et anachronique, proposée pour nous aider à grouper les maintes preuves de l'universalité de l'intérêt du poète dans les arts.

Commençons notre étude des "arts mineurs" par l'orfèvrerie. Robert Ergang indique l'importance capitale de la formation d'un orfèvre:

. . . Wealthy members of the middle class as well as high dignitaries of church and state displayed a fondness for jewelry, medallions, and other objects created by the skill of the goldsmith. In order to become an expert goldsmith, an apprentice had to learn to work in precious metals and to set precious stones. He had to study enameling, filigree, modeling in wax, baking terra-cotta and engraving on metals. He also had to acquire some knowledge of drawing, anatomy, chemistry and architecture. Moreover, an expert goldsmith had to possess inventive

---

<sup>8</sup>

J. Huizinga, Le Déclin du Moyen Age (Paris: Payot, 1967), p. 262.

power, ability to plot designs, and considerable manual dexterity. The training offered in a goldsmith's shop was so broad and detailed that it was widely regarded as indispensable for a successful career in the various branches of art.<sup>9</sup>

Et M. Hauser ajoute ceci: "Most of the artists of the Renaissance, including Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Uccello, Antonio Pollajuolo, Verrocchio, Ghirlandajo, Botticelli, and Francia, started in the goldsmith's workshop, which has rightly been called the art school of the century."<sup>10</sup>

On voit donc que l'orfèvrerie sert de point de départ au développement plus spécialisé d'un art particulier; elle enseigne en microcosme ou "en petit patron" des leçons qui peuvent être appliquées à la peinture, à la sculpture, et même à l'architecture.

Pour cette raison il est surtout intéressant de voir que dans La Couronne Margaritique on trouve un passage riche en termes techniques qui décrit l'atelier d'un orfèvre. Nous allons citer trois strophes de ce poème, car elles sont remplies de détails d'un grand intérêt historique.

Si oyoit on bruire et fremir  
Ouvriers leans, comme mouchettes,  
Lingots d'or et d'argent gemir  
Dedans l'eaue, entre les pincettes.  
L'un les essoyoit aux touchettes,  
Un autre les aplatissoit:  
L'un les pesoit aux balancettes,

---

9

Robert Ergang, The Renaissance (New York: van Nostrand, 1967), p. 262.

10

A. Hauser, op. cit., p. 53.

Et l'autre les arrondissoit.

Fournaise, enclume, crosets, mosles,  
Limes, burins et martelets,  
Nont nul seiour, es mains peu molles,  
De ces ouvriers, qui ne sont lets:  
Car tous sont maistres, non varlets,  
Bien aprins d'eslever feuillûre,  
Et faire maints traits nouvelets,  
D'images en bosse, et neslure.

Et certes bon voir faisoit il  
Comment par magistrale adresse  
Chacun manie son oustil,  
Soulde sa piece, ou tourne, ou dresse.  
Et par une industrie expresse,  
Aux gemmes scoit lustre bailler,  
Polir l'or, pour oster l'aspresse,  
Friser, graver, ou esmailler.<sup>11</sup>

La métaphore d'une "couronne" n'était pas originale, et la personification des vertus encore moins. M. Spaak résume l'image complexe ainsi:

Vertu expose ce qu'elle attend d'eux: [ des philosophes, orateurs et historiens ] en plaçant dans un certain ordre les lettres capitales des dix noms des belles nymphes, elle formeront celui de Marguerite; les dix premières lettres des noms de pierres précieuses le formeront aussi; que les philosophes et orateurs discourent donc, tour à tour, sur les "qualités et alliances" de chacune de ces vertus et de ces gemmes, afin qu'il apparaisse qu'elles ont "concordance si naturelle que d'elle pût résulter, comme en un miroir très certain, le vif exemplaire de la Dame ci-dessus mentionnée."<sup>12</sup>

Dans son chapitre "Le verbe et l'image", M. Huizinga constate qu'au

---

<sup>11</sup>  
Oeuvres, t. IV, pp. 52-53.

<sup>12</sup>  
P. Spaak, op. cit., p. 44.

quinzième siècle:

Le symbolisme, avec sa servante l'allégorie, était devenu un jeu de l'esprit . . . On ne pouvait expliquer les images qu'au moyen d'autres images. Le symbolisme était comme un second miroir qu'on opposait à celui de la création elle-même. Tout concept était devenu plastique ou pictural.<sup>13</sup>

La correspondance entre le but du poète dans La Couronne Margaritique qu'on vient de citer, et le commentaire de M. Huizinga souligne l'aspect médiéval de toute la métaphore de la "couronne".

Mais ce qui est "moderne" chez Lemaire, c'est qu'au lieu de parler en passant du travail de l'orfèvre, il insiste plutôt sur ce métier, ajoutant des termes d'une actualité et d'une précision technique remarquables.

Cette tendance au modernisme se manifeste dans le même poème à propos d'un aspect que relève M.J. Frappier, à savoir la notation des couleurs. Il dit:

Jean Lemaire est certainement, avec Rabelais, le plus grand coloriste parmi les écrivains français du XVI<sup>e</sup> siècle. Tous deux aiment les teintes vives; mais c'est plutôt chez Jean Lemaire qu'on découvre . . . une recherche curieuse de la nuance exacte. . . . La principale différence entre Lemaire et Rabelais est que le second . . . est entièrement dégagé de la "moralisation" médiévale . . . Cette dissociation de la couleur et d'un finalisme moral et cosmique correspond à un état d'esprit qu'on peut qualifier de "moderne". Jean Lemaire n'en est pas encore là: il reste fidèle à la symbolique des couleurs . . . . Pourtant l'auteur juxtapose à sa diligente "moralisation" une pure sensualité de la couleur. C'est ainsi qu'il cherche à capter et à

---

13

J. Huizinga, op. cit., p. 222.

rendre les tons précis et les reflets changeants de l'améthyste:

"Cest gemme est de couleur pourprine, meslee de violet, ou comme la resplendeur d'une rose par dedens, et semble reflamboyer doucement contre les yeux.

. . . elle semble ressembler une goutte de vin clair et [bordeaux rouge] meslé d'eau, mais avant qu'elle termine du tout en icelle couleur on la void tenir de la violette".

Cette recherche de la nuance exacte est l'indice que Jean Lemaire tendait à se dégager de la "moralisation" médiévale; . . . sa quête du coloris juste est d'un homme qui a su regarder les tableaux des peintres.<sup>14</sup>

Puisque le thème de l'orfèvrerie fait intégralement partie de l'image centrale dans La Couronne Margaritique, on ne s'étonne pas de constater que Lemaire cite les noms de plusieurs orfèvres de l'époque. D'abord se présente "un Vallencenois / Gilles Steclin, ouvrier fort authentique":

Quand Mérite oyt parler Gilles Steclin,  
Certes, dit-il, tu t'avance à bonne heure:  
. . . Ains à science et diligence enclin,  
C'est donc raison que l'oeuvre te demeure.  
Mais il convient, pour entente plus meure,  
Prier ton père aussi qu'il y besongne.  
Car chacun scait la main fort prompte et seure  
De Hans Steclin, qui fut né à Coulogne.<sup>15</sup>

M. Pinchart analyse les hypothèses variées à propos de l'identité de ces deux orfèvres,<sup>16</sup> mais la recherche la plus récente semble

---

<sup>14</sup> J. Frappier, "Jean Lemaire de Belges et les beaux-arts", dans Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les beaux-arts (Florence: Valmartina, 1955) pp. 111-112.

<sup>15</sup> Oeuvres, t. IV, p. 164.

<sup>16</sup> Alexandre Pinchart, Les oeuvres de Jean Lemaire de Belges au point de vue de l'histoire artistique (Bruxelles: E. Devroye, 1866), p. 34.



indiquer qu'il s'agit en effet d'"un pere et filz", travaillant d'abord à Cologne et ensuite à Valenciennes au milieu du quinzième siècle.<sup>17</sup> Les Steclin sont chargés de l'exécution du magnifique joyau, et on constate dans l'attitude du père un enthousiasme pour son métier qui rappelle celui du vieux Michel Colombe:

Hans Steclin lors qui s'entendit louer,  
 Respond ainsi: Quelque vieil que je soye,  
 Jayme trop mieux ouvrer, qu'aller jouer,  
 Et me plait mieux un fil d'archal nouer,  
 Qu'il ne me plait nouer un fil de soie . . .<sup>18</sup>

Mérite l'assure qu'à cause de son travail sur la couronne sa "mémoire en aura loz et fruit."<sup>19</sup> Ainsi est soulignée la noblesse du métier et de l'artisan lui-même.

Ensuite Mérite cherche l'avis de plusieurs autres orfèvres sur la qualité de la couronne. Il leur demande "Qu'en dites-vous?", "Que t'en semble il?"<sup>20</sup>: "Andrieu Mangot de Tours, qui travaillait entre 1463 et 1480; "Romain, Christofle Hieremie", autrement dit Cristofore di Geremia, actif à Rome, Florence et Mantoue, 1456-1476; "Donatel de Florence"; "petit Antoine de Bordeaux", qui travaillait à Bordeaux en 1506; "Jean de Nymeghe, ouvrier plein d'apparence", ou Jan van Vlierden, qui travaillait à Anvers et à Malines entre 1483

---

<sup>17</sup> W. Stechow, Northern Renaissance Art (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), p. 28.

<sup>18</sup> Oeuvres, t. IV, p. 164.

<sup>19</sup> Ibid., p. 165.

<sup>20</sup> Ibid., p. 165.

et 1520; et "toy? le bruit des orfèvres nouveaux / Robert le noble, illustre Bourguignon"; Margeric d'Avignon; et finalement "toy Orfeure du Duc Charles, / Gentil Gantois Corneille treshabile", ou Cornelis de Bont, né à Bréda 1440, mort à Gand 1511, et qui formait Gilles Steclin.

Cette liste d'orfèvres est très significative, car les artisans sont plus ou moins contemporains qui viennent de partout. Ainsi, l'importance universelle à l'époque de cet "art mineur" est accentuée par ce détail. Lemaire met Robert le Noble au-dessus des autres, et M. Pinchart trouve que ce choix est justifié. Dans le livre par le Comte de Laborde, on voit que Louis XI l'avait choisi comme directeur de l'exécution d'un tombeau d'après les dessins de Nicolas d'Amiens.<sup>21</sup> Puisque c'est le même roi qui choisit "Fouquet, le plus habile peintre", et "Michel Colombe, le plus célèbre sculpteur", il faut croire que l'orfèvre bourguignon était excellent lui aussi. Lemaire se montre au courant des "bruits nouveaux" dans ce domaine, familier avec cet art, partout où il a voyagé, et finalement, juge habile du vrai talent.

Dans les pays du nord, tout comme en Italie, le goût du luxe se manifestait de plus en plus, et l'orfèvrerie allait de pair avec ce goût. Dans Le Temple d'Honneur et de Vertus, la description des "six personnages [qui] avoient habitz et visaiges plus angelicques que

---

21

Le Conte de Laborde, La renaissance des arts à la cour de France, t. I (Paris: Burt Franklin, 1950), p. 60.

feminins, avecques riches dyademes en leurs chiefz, leurs robes toutes parsemées de lettres ytaliques, faictes de perles, broudure et or-faverie"<sup>22</sup> semble refléter cette tendance. M. Thibaut décrit la cour de Marguerite d'Autriche:

C'est dans les inventaires, les archives et les registres de finances que l'on peut se rendre compte des richesses que Marguerite avait accumulées à Malines; son palais était un véritable musée de pierreries. . . . c'est un éblouissement de morceaux d'ambre, de miroirs d'argent, de portraits et de cadres dorés, de tables ouvrées, de boîtes de corail, d'ivoires travaillés, d'horloges "qui frappent les heures et les demy heures", de coffrets à parfums, d'éventails, de rubis, de topazes, de saphirs, de perles et d'émeraudes.<sup>23</sup>

Ceci n'est qu'une des cours que Lemaire a dû connaître, et nous trouvons dans quelques-unes de ses descriptions, l'inventaire de la splendeur qui l'entourait à Malines et ailleurs.

Un orfèvre de l'époque, comme on vient de voir, avait une connaissance de base de plusieurs autres arts, et il était souvent en même temps ciseleur, modelleur et graveur; Cornelis de Bont cité comme exemple par Lemaire, était un tel homme. La gravure surtout avait quelques représentants très distingués; il est curieux que Lemaire ne parle ni de Jacob de Barbari, ni d'Albert Durer. Il parle de Martin Schongauer dans La Couronne Margaritique, mais il semble penser plutôt à ses talents de peintre et non pas à ceux de graveur.

---

22

Jean Lemaire, Le Temple d'Honneur et de Vertus, édition H. Hornik (Paris: Minard, 1957), après T.H.V., p. 75.

23

Francisque Thibaut, Marguerite d'Autriche et Jehan Lemaire de Belges (Paris: E. Leroux, 1888), p. 97.

Jacob de Barbari est né vers 1470 à Venise, d'une famille flamande. Au cours de sa jeunesse, il faisait la navette entre l'Italie et la Flandre, recevant son éducation artistique surtout à Venise. A Mantoue il connut Mantegna, beau-frère des Bellini - qu'admirait Lemaire. Et il passa les dernières années de sa vie à la cour de Malines, où il mourut en 1516. En plus d'être un graveur bien connu, il y était un des musiciens préférés de "Madame", ainsi que "son bien aimé painctre".<sup>24</sup> La renommée de Barbari, contemporain et presque compatriote de Lemaire, aurait dû en principe attirer l'attention du poète sur lui.

Il est également curieux que Lemaire ne parle pas d'Albert Durer (1471-1528), le "Léonard du nord" et uomo universale dans le domaine des arts. Il s'est établi à Venise pendant son Wanderjahr, et il y lia amitié avec Jean Bellini, cité dans La Plainte du Désiré. Ce dernier, vieux mais toujours le peintre le plus célèbre de l'école vénitienne, l'encouragea à être peintre; mais c'est la gravure qui fut la plus ennoblie par les talents de Durer, et c'est l'Italo-flamand Jacob de Barbari qui la lui avait enseignée au commencement de sa carrière. On sait de plus que Durer connaissait le pays de Lemaire. Marguerite encourageait l'élégance et l'opulence, et M. Thibaut mentionne qu'Albert Durer ne pouvait "assez admirer" les somptueuses réceptions que lui faisaient les corporations, lors de son voyage aux Pays-Bas; il était étonné et embarrassé à la fois "de manger dans des

---

24

Ibid., p. 88.

services complets d'argent."<sup>25</sup> Omission frappante alors, de ne pas parler de cet homme, célèbre en Flandre et en Italie, et contemporain de Jean Lemaire; homme également très innovateur, trait que le poète semble apprécier au plus haut point.

Lemaire laisse tout à fait de côté le sujet de la gravure conçue dans le sens des ouvrages de Schongauer, de Barbari et de Durer. C'est un fait curieux pour les raisons déjà citées, et aussi parce que ce procédé facilitait la distribution des oeuvres d'art à un moment où l'imprimerie elle aussi, augmentait l'accessibilité des oeuvres écrites. C'était donc une technique moderne qui aurait dû, en principe, fasciner le poète. Mais dans ses oeuvres Lemaire fait allusion seulement à la gravure sur pierre, à l'ouvrage d'un ciseleur, ce qui relève de ses connaissances de seconde main de l'histoire ancienne. Dans Le Temple d'Honneur et de Vertus, les sept bergers "en attendant leurs dames et princesses, se mirent à tout leurs cousteaulx et greffes bien acerez à graver autour des murailles du temple chacun ung epytaphe et superscription rude, mais de bonne affection, pour honorer leur prince . . .";<sup>26</sup> dans La Plainte du Désiré Rhétorique proclame qu'"on gravera tes beaulx gestes en marbre";<sup>27</sup> l'Amant Vert, fidèle oiseau, veut que sa dévotion soit enregistrée pour l'éternité. Dans la première épître, avant sa mort, il veut que son épitaphe soit

---

<sup>25</sup>  
Ibid., p. 67.

<sup>26</sup>  
T.H.V., p. 94.

<sup>27</sup>  
P.D., p. 88.

"graver sur [s]a lame marbrine";<sup>28</sup> et dans la deuxième épître on apprend que Marguerite "as fait honnorer" son "gent corpz . . . de sepulture, et graver et dorer / [s]on épitaphe, en marbre de porphire, . . . [et ainsi ses ] . . . beaux faictz jamais ne sont perduz."<sup>29</sup> Ensuite, dans La Concorde des Deux Langages le narrateur, parvenu "en ung lieu solitaire et umbrageux" aperçoit "entaillé en la roche, de graveure antique" la "description du rochier sur lequel est assis le Palais d'Honneur et le Temple de Minerve";<sup>30</sup> description qui était composée de "ryme alexandrine, gravé en la planière du rocher ample et spacieux . . ."<sup>31</sup>

La gravure, au moins d'après ses écrits, faisait partie de l'idée de l'art monumental de Lemaire; gravés sur marbre ou sur pierre, les "dictiers" du poète dans les oeuvres citées se vêtent d'un air d'authenticité antique et d'immortalité. Lemaire ne se montre pas au courant des nouveautés de cet "art mineur"; en ceci il se montre moins "moderne" qu'en matière de musique et de peinture.

Si la gloire éternelle était un souci des divers mécènes et

---

28

Jean Lemaire, Les Epîtres de l'Amant Vert, édition J. Frappier (Genève: Droz, 1948), p. 17, après A.V.

29

Ibid., p. 18.

30

Jean Lemaire, La Concorde des Deux Langages, édition J. Frappier (Paris: Droz, 1947), pp. 38-39, après C.D.L.

31

Ibid., p. 43.

protagonistes de Lemaire, la gloire temporelle et immédiate en était aussi. Un art appliqué, l'art héraldique, symbolisait d'une façon éclatante l'importance d'une famille ou d'un pays. Lemaire, toujours très attentif à la beauté visible, en parle souvent. L'écu de la maison de Luxembourg-Ligny portait un lion à la queue fourchue et nouée, et dans La Plainte du Désiré il y fait allusion ainsi:

Or se tu es en gloire si pleniére,  
Aussi resplent la ducalle baniere . . .

. . .  
Voy ung lyon a la crigne houssue  
En champ d'argent, tout cler et tout vermeil!  
La queue il a redoublée et fourchue:  
Dessus l'espaulle a une croix tissue,  
Qui de Savoie autresfois est yssue:  
On la voit luire ainsi que le soleil.<sup>32</sup>

Dans Le Temple d'Honneur et de Vertus, on trouve une description exacte du blason des ducs de Bourbon, avec "ses armes, ses crys, ses devises, ses cerfz volans, et ses saintures d'esperance avec des chardons flourissans."<sup>33</sup> Dans La Concorde du Genre Humain, l'auteur s'adresse au "tres hault et très noble sceptre liligere", le sceptre à fleur de lis étant le symbole de la maison de France; et fait allusion à "la numération des riches flourons de ton blason"<sup>34</sup>; le blason de la maison royale de France portait trois lis d'or sur champ d'azur. Lemaire emploie des symboles animaliers dans La Légende des Vénitiens,

---

32  
P.D., p. 88.

33  
T.H.V., p. 89.

34  
Jean Lemaire, La Concorde du Genre Humain, édition P. Jodogne (Bruxelles: Palais des Académies, 1964), p. 62, après C.G.H.

lorsqu'il parle d'une mosaïque représentant la prophétie que les Vénitiens allaient "souffrir ruine finale par un Roy de France." Sur un "mur de leglise au palais saint Marc à Venise" il y avait "un Coq crevant les yeux à un Renard: denotant par le Coq, le Roy tres chrestien: et par le Renard, la nature des Venitiens."<sup>35</sup>

Un dernier détail concernant le côté "héraldiste" du poète nous est fourni par M. Max Bruchet. Dès 1509, on voit Lemaire comme "soliciteur" à Brou, où "on le verra servir d'agent de liaison entre l'archiduchesse et ses collaborateurs." . . . "Ses connaissances héraldiques et historiques en faisaient le collaborateur nécessaire de celui qui concevait les projets de sépultures. Il fallait des précisions pour les devises, les blasons, les emblèmes bourguignons et savoyards. L'indéciaire des Pays-Bas intervenait alors et collaborait avec Perréal."<sup>36</sup> Plus loin, Bruchet relève une minute de Marguerite à Jean de La Croix, receveur général de Hainaut, du 30 juin, 1510. Il dit: "Cette minute est de la main de Lemaire et présente cet intérêt d'avoir servi, au verso, à des essais héraldiques témoignant des aptitudes de Lemaire à faire un excellent croquis."<sup>37</sup>

En parlant des arts mineurs au quinzième siècle M. Huizinga constaté que "La Technique textile est un art décoratif; elle ne peut

---

<sup>35</sup>  
Oeuvres, t. III, pp. 361-62.

<sup>36</sup>  
Max Bruchet, Marguerite d'Autriche (Lille: L. Danel, 1927), p. 156.

<sup>37</sup>  
Ibid., p. 195.



pas se soustraire au besoin d'ornementation excessive."<sup>38</sup> Il est vrai que, plus on s'éloigne de "l'art pur", plus l'innovation est difficile à réaliser, et les tapisseries illustrent des thèmes plutôt médiévaux. Mais elle faisait partie de la décoration de l'époque de Lemaire, et il en parle dans ses oeuvres.

Dans La Couronne Margaritique, par exemple, Lemaire cite le nom de "cil, qu'on prise au soir, et au matin, / Faisant patrons Baudouyn de Bailleul."<sup>39</sup> Cet homme faisait des patrons pour tapis et tentures de haute-lisse, et notamment une série représentant l'Histoire de Gédéon pour Philippe le Bon en 1449. Lemaire emprunte un terme de ce métier en décrivant l'avènement du printemps dans La

Concorde des Deux Langages:

Nature, doncq, de ses mains tant doulcettes,  
Ne fait que tistre, et paindre, et labourer  
A faire fleurs, arbres, hommes et bestes.<sup>40</sup>

Cette strophe évoque une tapisserie plutôt qu'une peinture, à notre avis.

Il y a, dans la première déploration de Lemaire, un passage d'un intérêt capital en ce qui concerne la tapisserie. Dans un discours où l'Entendement décrit l'intronisation de Pierre de Bourbon, passage qui a probablement servi de modèle pour une suite de tapisseries, on apprend que le temple est "bien aorné de noble

---

38  
J. Huizinga, op. cit., p. 264.

39  
A. Pinchart, op. cit., p. 28.

40  
C.D.L., p. 24.

tapisserie pardurable, tissue par les Vertus, en laquelle sont depaintz, coulourez et compris"<sup>41</sup> les gestes mémorables du duc. Ainsi, comme le jeu des miroirs chez les primitifs flamands, par exemple Van Eyck, il y a un dédoublement de niveaux de représentation ici. Car le passage entier, qui comprend la référence à une tapisserie, semble être "le programme même" d'une tapisserie à Madrid, selon M. Emile Mâle. Et il faut dire que son étude approfondie est très convaincante. Il décrit l'ensemble magnifique, et trouve que "c'est avec les inventions de Jean Lemaire de Belges que les tapisseries de Madrid offrent le plus de ressemblance":

. . . ressemblance . . . si singulière même que je me suis demandé si le lettré qui a donné le programme de ces tapisseries ne serait pas Jean Lemaire de Belges lui-même. Les dates concordent parfaitement. Les cartons des tentures de Madrid n'ont pu être composés que dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle; le style de l'architecture, les costumes, le caractère du dessein ne permettent de les placer ni plus tôt ni plus tard. L'oeuvre a donc été conçue au moment où la poésie de Jean Lemaire brillait de tout son éclat.<sup>42</sup>

Dans le second livre de Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troie, Lemaire manifeste un vif souci de l'histoire scientifique, et semble vouloir s'en servir comme modèle d'exactitude. Il dit "Et par ce second livre, tous lecteurs et auditeurs se peuvent bien tenir pour contents et bien informez de la vérité de toute

---

<sup>41</sup>  
T.H.V., p. 88.

<sup>42</sup>  
Emile Mâle, L'art religieux à la fin du Moyen Age en France  
(Paris: Colin, 1931), pp. 340-344.

l'histoire, afin qu'en peintures et tapisseries on ne fasse plus nulz abus . . .<sup>43</sup> On ne peut qu'ajouter, en citant M. Mâle encore une fois: "Son génie devait paraître très propre à inspirer les décorateurs, car les tapisseries de la cathédrale de Beauvais, qui représentent les rois fabuleux de la Gaule, ont été faites d'après . . . [ ce livre ]."<sup>44</sup>

L'art du tisserand ou du teinturier intéresse le poète, et il en parle "avec le patriotisme local de l'homme du nord"<sup>45</sup> dans Les

Illustrations:

"Et de voz ouailles, moutons et brebis", dit le vieux berger, "prenez une fois l'an la laine, et la tonsure, dont on fait la fine draperie; laquelle par noble artifice reçoit teinture de maintes riches et diverses couleurs, si comme d'escarlade, de migraine, de pourpre et de cramoisy. Et se peult tistre et figurer variablement, avecques le fin or traict, dont puis après vos Roys, vos Princes et Princesses, et voz souverains Prestres se vestent et se decorent: mieux que de soye, qui n'est que feinte de vermine. Et les somptueuses tapisseries qui sont faites de la laine de voz bestes aornent les murs des Temples divins, et les parois des palais Royaux."<sup>46</sup>

M. Bruchet souligne une métaphore qui rappelle ce métier:

"L'hyperbolique Lemaire magnifie ainsi en s'adressant aux Vénitiens le succès de Marguerite lors du traité de Cambrai de 1508. 'Dieu, quel taille vous fut par cette main féminine filée et tissée en la cité

---

<sup>43</sup>  
Oeuvres, t. IV, p. lviii.

<sup>44</sup>  
E. Mâle, op. cit., p. 344.

<sup>45</sup>  
P.D., p. 46.

<sup>46</sup>  
Oeuvres, t. I, p. 148.

impériale!"<sup>47</sup> Dans La Concorde des Deux Langages, Lemaire loue Minerve, l'appelant l'"inventeresse d'armures et de tous aultres accoustremens qu'on scet deviser ou souhaitter de main ouvrière en linge et en soye."<sup>48</sup> On apprend dans Les Illustrations aussi que "Pallas . . . estoit habituée de trois riches vestemens de diverses couleurs, telles qu'elle mesmes avait teint et tissu de ses propres mains sacrées, car elle fut la premiere qui trouva l'usage de l'esguille et de lanifice."<sup>49</sup> Ainsi, comme dans son étude d'autres thèmes artistiques, Lemaire mélange une connaissance pratique du métier du tisserand et teinturier avec des allusions mythologiques, créant ainsi une impression très vive du sujet en question.

Si Lemaire parle à plusieurs reprises et avec délectation des ouvrages du tapissier, des vêtements richement ornés des déesses dans Les Illustrations,<sup>50</sup> il n'insiste pas sur d'autres genres d'art décoratif, comme les meubles, les vaisseaux et les jouets d'enfant de l'époque, ni les ustensils de culte, comme les ostensoires, les châsses et les fonts baptismaux.

Ce qui frappe surtout, c'est que ce coloriste acharné ne fait aucune allusion à un art qu'on peut à peine qualifier d'art "mineur", c'est-à-dire le vitrail. Il est vrai que les vitraux de Brou ont été exécutés de 1525 à 1531, donc après la période de son activité. Mais

---

<sup>47</sup> M. Bruchet, op. cit., p. 4.

<sup>48</sup> C.D.L., p. 46.

<sup>49</sup> Oeuvres, t. I, p. 236.

<sup>50</sup> Ibid., p. 231.

Messieurs Bancel, Thibaut et Bruchet<sup>51</sup> signalent qu'ils ont été créés d'après des dessins de Jean Perréal, ce qui donne à supposer qu'il en était déjà question du vivant de Lemaire, et même pendant son séjour à Brou.

Mais laissons de côté ce point obscur, il est inévitable en effet qu'au cours de ses maints voyages il ait vu, et sans doute apprécié, la splendeur lumineuse des verrières gothiques. Il y a de merveilleuses reproductions de tels vitraux dans les peintures de quelques-uns de ces artistes préférés. Nous pensons par exemple à deux oeuvres de Jean van Eyck, "L'annonciation", et "La Vierge dans l'Eglise", où la beauté des rayons de soleil, traversant la transparence colorée des vitraux, percent le sombre silence d'une église gothique. M. Millard Meiss, dans une monographie sur le sujet "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings" étudie le symbolisme de cette image, et cite St. Bernard à ce propos :

As a pure ray enters a glass window and emerges  
unspoiled but has acquired the colour of the glass . . .  
the Son of God, who entered the most chaste womb of the  
Virgin, emerged pure, but took on the colour of the  
Virgin . . .<sup>52</sup>

Ainsi, dès le Moyen Age, le passage de la lumière à travers les

---

51

E. Bancel, op. cit., p. 102; F. Thibaut, op. cit., p. 91;  
M. Bruchet, op. cit., p. 177.

52

M. Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth century paintings", dans Renaissance Art, édité par C. Gilbert (New York: Harper Torchbooks, 1970).

verrières d'une cathédrale symbolise l'annonciation et l'incarnation. L'oeuvre de Van Eyck, de Jean Bellini et d'autres encore, fait appel à ce symbole; il est curieux que Lemaire ne relève pas cette tradition, qui rapproche l'abstrait et la plastique. De plus, en tant que chanoine, si non croyant respectueux, Lemaire a dû fréquenter les églises. Peut-être que la description délicatement nuancée des gemmes dans La Couronne Margaritique reflète une observation personnelle du jeu de la lumière sur un verre peint, et une délectation de la gamme de couleurs claires et fragiles ainsi créée. De toute façon, nous n'avons pu trouver qu'une seule référence à cet art: il s'agit d'une métaphore qui évoque plutôt la qualité lisse du verre, et non pas les nuances de son coloris; c'est l'Amant Vert qui parle:

. . . la grande mer spacieuse . . .  
 Tranquille estoit et calme la marine,  
 Clere et luisant comme belle verrine.<sup>53</sup>

En dernier lieu, nous parlerons des fêtes qui réunissaient tous les arts - la musique "naturelle" et "artificielle", la peinture, la sculpture, ainsi que les autres arts décoratifs avec lesquels on célébrait, par un acte de joie ou de tristesse collectif, l'entrée ou la mort d'un personnage important. Nous trouvons que cette affirmation collective de l'importance d'un événement ou d'un personnage fait partie de la catégorie "arts mineurs", en tant que tous les arts compris dans l'exécution d'une entrée, par exemple, sont forcément des arts appliqués.

Dans le cas des entrées joyeuses ou solennelles il s'agit d'une espèce de drame magnifique, rituel et éphémère, qui fait intégralement partie de l'expérience des contemporains de Lemaire. Il existe plusieurs études sur ce thème,<sup>54</sup> et nous choisissons comme exemple un passage tiré du livre de M. Bancel sur l'ami du poète Jean Perréal, dit de Paris.

On a choisi Jean de Paris comme directeur de la première entrée solennelle du jeune Charles VIII à Lyon le 7 mars 1489. Le consulat de la ville le priait d'inventer quelques "mystères, moralités et ystoires, autres joyeusetés" pour la visite. Travaillant avec un peintre et un architecte, Perréal arrange tous les détails que cite M. Bancel, et nous en résumons quelques-uns ici:

- Tous les conseillers et notables de la ville devaient aller en costumes au-devant du roi avec les marchands étrangers montés et habillés le mieux et le plus honnestement possible.
- Les petits enfants devaient être revêtus de robes de toile perse . . . [et] . . . crier, quand le roi passera: Mont Joye, Saint-Denys, vive le roi!
- Une fille pucelle, des plus belles, habillée en vierge signifiant l'humilité . . . devait conduire . . . un chariot ayant un rondeau, où devaient être peints les signes du Zodiaque, et au milieu du rondeau, le soleil figuré par un enfant de douze ans brillant par toute sa personne.
- Le roi approchera, il s'arrêtera à la dicte pucelle . . . [qui] . . . donnera au roi la signification du mystère en belles rimes bien notablement et pertinament faictes.<sup>55</sup>

---

54

par exemple, Les fêtes de la renaissance (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1970).

55

E.M. Bancel, Jean Perréal (Paris: Launette, 1885), p. 19.

On pourrait continuer l'énumération des détails, et des exemples de diverses entrées, car les mentions de ces monuments éphémères sont innombrables.

Mais passons à la citation de quelques passages dans l'oeuvre de Lemaire qui semblent représenter le même drame allégorique que les entrées de son époque. L'Amant Vert laisse des instructions qui font penser à celles de Jean de Paris:

Mon Tumbel doncq ainsi mis en grand pompe,  
 . . .  
 S'il advient lorsque pelerins passans,  
 Cherchans umbraige et les lieux verdissans,  
 . . .  
 Vers eulx viendra quelque gente pucelle,  
 . . . [ qui ] . . .  
 Leur comptera tout le cours de ma vie  
 Et de ma mort . . .<sup>56</sup>

Dans Le Temple d'Honneur et de Vertus, les sept bergers représentent les sept pays de Pierre de Bourbon. Ce procédé était très utilisé dans les entrées, ainsi que dans un autre livre de Lemaire - La Concorde du Genre Humain. Il y rapporte qu'à la fin d'une proclamation à propos des traités de Cambrai, cinq jeunes filles s'avancent, qui représentent par leurs vêtements les cinq pays les plus attachés à Marguerite: l'Allemagne, la France, l'Espagne, l'Angleterre et la Savoie.<sup>57</sup> Le motif du "chariot", mentionné dans l'énumération de Perréal, était un lieu commun dans la peinture et la gravure, dans la poésie et dans les entrées. La description du char de Vénus, traitée par les

---

<sup>56</sup>  
A.V., pp. 11-12.

<sup>57</sup>  
C.G.H., p. 73.



poètes latins, et par Jean de Meun ailleurs, retrouve chez Lemaire un air contemporain si l'on imagine une entrée organisée d'après ses observations. Il commence :

Son chariot maintent coulons et cignes,  
Blancz comme neige, à coliers argentéz;  
A l'entour sont ris et amoureux signes . . .<sup>58</sup>

Et il continue, avec maints détails plastiques, qui nous permettent d'imaginer une splendide procession allégorique. Dans Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troie, il fait allusion aussi au char de Vénus, mais d'une façon plus vague.<sup>59</sup>

Il faut dire que si, comme le dit M. Huizinga, ces "étonnantes fêtes" sont "de la littérature appliquée",<sup>60</sup> la littérature, dans le cas de Jean Lemaire, est en quelque sorte le drame décrit, en ce qui concerne les joyeuses et les solennelles entrées de son époque. Et l'intérêt que manifeste le poète dans la pompe collective s'applique même dans le domaine de la mort. Lemaire a écrit un Traité des Pompes funèbres antiques et modernes. Dans cette oeuvre, il étudie l'histoire des pompes funèbres dans plusieurs sociétés et à plusieurs époques, et il insiste sur l'exécution de tous les détails. Il parle des façons de lamenter le défunt, de l'embaumement des cadavres et de la décoration qui les entoure, et des ensembles architecturaux qui

---

<sup>58</sup>  
C.D.L., p. 9.

<sup>59</sup>  
Oeuvres, t. I, p. 226; p. 243.

<sup>60</sup>  
J. Huizinga, op. cit., p. 266.

abritent le trépassé. Comme ailleurs dans ses oeuvres d'"historien", son traitement de ce thème est plus sec, moins vivant que sa description de l'atelier de l'orfèvre, par exemple. Mais il fait preuve d'un réel souci d'enregistrer les détails rituels, et en ceci révèle son penchant à la description de tout ce qui est plastique.

La présence des arts mineurs dans l'oeuvre de Lemaire enrichit et complète l'ensemble de ses observations sur les arts en général, et des influences qu'ont exercé les arts sur lui. La révélation d'une connaissance pratique d'une part-affirmée par les termes et les exemples contemporains dont il se sert; et d'autre part, l'abondance d'allusions érudites, glanées au cours de ses lectures et de ses voyages, s'allient pour nous persuader que son intérêt dans ces arts - notamment dans l'orfèvrerie, la tapisserie, et la pompe héraldique et cérémoniale - est un intérêt profond, qui souligne son engagement dans le monde artistique à tous les niveaux.

## CONCLUSION

Nous voulons indiquer brièvement dans notre conclusion que la situation de Jean Lemaire de Belges, sous la dépendance d'un mécène errant et variable, n'était pas exceptionnelle, mais plutôt normale chez les rhétoriciens, et en effet chez presque tous les artistes de son époque.<sup>1</sup> Ils étaient tous des "courtisans", qui faisaient partie d'une cour et créaient le plus souvent des pièces de circonstance. Le tempérament d'un artiste n'accepte pas toujours cette soumission. Du temps de Perréal, par exemple, nous voyons dans les miniatures de Jean Colombe ces furieuses imprécations adressées au mécène: "Je perds mon temps à vous servir", et "Temps perdu pour Colombe"<sup>2</sup>; dans une chanson Josquin des Prés se demande "Vivrai'je du vent / Si l'argent du roi / Ne vient plus souvent?"<sup>3</sup>; et Jean Lemaire lui-même, quand il essayait d'organiser la construction à Brou, annonce d'un ton exaspéré "Je suis doncq . . . comme Cassandra laquelle estoit très bonne devineresse, mais jamais elle nestoit crueue ny auctorisée."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Pierre Jodogne, "Les Rhétoriciens et l'humanisme", dans Humanism in France, édité par A.H.T. Lévi (Manchester: University of Manchester Press, 1970), pp. 150-175.

<sup>2</sup> Charles Sterling, "Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée", dans L'Oeil, nos. 103-105, 1963.

<sup>3</sup> "Adieu mes amours".

<sup>4</sup> Jean Lemaire, Oeuvres, t. IV, édition J. Stecher (Louvain: J. Lefever, 1882-1885), p. 402, après Oeuvres.

Mais si cette liaison avec une cour, avec un mécène, apportait des ennuis, elle apportait aussi un grand avantage. Car le milieu princier ou royal était à cette époque un vrai centre artistique, un lieu de rencontre de tout talent créateur. Cet entourage artistique servait à affirmer et à assurer la gloire et la puissance d'un mécène; et, dans le cas d'un vrai protecteur des arts, à satisfaire ses goûts raffinés. Presque sans exception, tous les artistes qu'on vient de citer, dans le domaine de la musique, des beaux-arts et des arts mineurs, sont des artistes "courtisans", qui travaillaient pour une cour élégante et débordante d'activité créatrice. A mesure que la cour se déplaçait, les artistes voyageaient, et ainsi l'influence de différentes écoles dépassait les frontières nationales. Parfois les artistes eux-mêmes, à la recherche d'un nouveau patron, voyageaient beaucoup - Lemaire en est un bon exemple. Enfin, à part la concentration d'activité artistique et la mobilité qu'offrait une vie à la cour, il y avait la personnalité du mécène lui-même. Lemaire avait plusieurs protecteurs, très sensibles et très intelligents, qui étaient de vrais patrons de l'art; pensons au Comte de Ligny, cousin du roi Charles VIII, à Marguerite d'Autriche, à Louis XII et Anne de Bretagne.

Avec son tempérament d'artiste, Lemaire était favorisé par son ambiance, par ses amis et protecteurs. M. Paul Spaak le rattache à "une espèce particulière d'artistes dont furent prodiges les provinces belges" au cours des siècles. Ce sont:

. . . les écrivains qui, trouvant insuffisant de n'aimer

que leur art, s'intéressent aux autres, en étudient et admirent les créations et, s'ils sont poètes, enrichissent leur poésie de tout ce que la peinture, la sculpture ou la musique peuvent lui communiquer d'images, de couleurs ou de rythmes . . .<sup>5</sup>

Si Lemaire avait loué la musique seulement, comme la plupart des rhétoriciens, ou si ses remarques sur les autres arts avaient été émises en passant, il aurait rejoint tout à fait ses contemporains; mais la totalité de son appréciation des arts, et l'importance qu'il leur attribue dans sa vie et dans ses oeuvres était exceptionnelle à son époque, et c'est pour cette raison que nous le désignons un des premiers "hommes universels."

Dans des strophes écrites à l'occasion de la pompe funèbre du frère de Marguerite d'Autriche, nous lisons: "Las, que peu de gens sont qu'on sache les avoir vécus!"<sup>6</sup> Ce vers signale plus à notre avis que le devoir d'un indiciaire d'enregistrer les "faits et dits" de ses protecteurs; nous y reconnaissons le souci du poète d'atteindre l'immortalité par le moyen de son art. M. André Chastel suggère que non seulement l'oeuvre de Jean Lemaire, mais aussi son vif intérêt dans tous les arts, ses "galeries poétiques" internationales, "tout est porté enfin par l'idée candide mais forte que les arts et les lettres, en un mot la culture, sont seuls aptes à triompher de la

---

5

Paul Spaak, Jean Lemaire de Belges: sa vie, son oeuvre, ses meilleures pages (Paris: Champion, 1926), p. 150.

6

Oeuvres, t. IV, p. 237.

mort."<sup>7</sup> Si Lemaire avait en effet cette conviction, il annonce en ceci la Pléiade.

---

<sup>7</sup> André Chastel, Le mythe de la renaissance (Genève: A. Skira, 1969), p. 219.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. OUVRAGES DE JEAN LEMAIRE DE BELGES

- . La Concorde des Deux Langages, édition J. Frappier.  
Paris: Librairie Droz, 1947.
- . La Concorde du Genre Humain, édition P. Jodogne.  
Bruxelles: Palais des Académies, 1964.
- . Les Epîtres de l'Amant Vert, édition J. Frappier.  
Genève: Droz, 1948.
- . Oeuvres, publiées par J. Stecher, tome I-IV.  
Louvain: J. Lefever, 1882-1885. (Genève: Slatkine Reprints,  
1969.)
- . La Plainte du Désiré, édition D. Yabsley. Paris:  
Librairie Droz, 1932.
- . Le Temple d'Honneur et de Vertus, édition H. Hornik.  
Genève: Librairie Droz, 1957.

### B. OUVRAGES SUR JEAN LEMAIRE DE BELGES

- Becker, P.-A. Jean Lemaire. Strasbourg: Karl J. Trubner, 1893. (Genève:  
Slatkine Reprints, 1970.)
- Doutrepont, Georges. Jean Lemaire de Belges et la Renaissance.  
Bruxelles: Marcel Hayez, 1934.
- Frappier, Jean. "L'Humanisme de Jean Lemaire de Belges", Bibliothèque  
d'humanisme et Renaissance, XXV, 1963, pp. 289-306.
- . "Jean Lemaire de Belges et les beaux-arts", dans  
Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec  
les beaux-arts. Florence: Valmartina, 1955, pp. 107-114.
- Humpers, A. Etude sur la langue de Jean Lemaire de Belges. Paris:  
Champion, 1921.
- Munn, K.M. A Contribution to the Study of Jean Lemaire de Belges.  
New York: Columbia University, 1936.

Pinchart, Alexandre. Les Oeuvres poétiques de Jean Lemaire, Ecrivain du XVI<sup>e</sup> Siècle, considérées au point de vue de l'histoire artistique. Bruxelles: Emm. Devroye, 1866.

Spaak, Paul. Jean Lemaire de Belges. Paris: Champion, 1926.

Thibaut, Francisque. Marguerite d'Autriche et Jehan Lemaire de Belges. Paris: E. Leroux, 1888. (Genève: Slatkine Reprints, 1970.)

#### C. AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

Bancel, E.M. Jehan Perréal, dit Jehan de Paris. Paris: Launette, 1885. (Genève: Slatkine Reprints, 1970.)

Benesch, Otto. The Art of the Renaissance in Northern Europe. Cambridge: Harvard University Press, 1945.

Berenson, Bernard. The Italian Painters of the Renaissance. London: Phaidon Press, 1959.

Bruchet, Max. Marguerite d'Autriche, Duchesse de Savoie. Lille: L. Danel, 1927.

Burke, Peter. The Renaissance. London: Longman's, Green and Co., 1964.

Carpenter, N.C. Music in the Medieval and Renaissance Universities. Norman: University of Oklahoma Press, 1958.

Castiglione, B. Book of the Courtier. Translated by Charles Singleton. New York: Anchor, 1959.

Chamard, H. Histoire de la Pléiade. Paris: Didier, 1961.

Chastel, André. Art et Humanisme à Florence. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

----- . Le Mythe de la Renaissance 1420-1520. Genève: A. Skira, 1969.

De Boom, Ghislaine. Marguerite d'Autriche. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1946.

Ergang, Robert. The Renaissance. Princeton: O. van Nostrand and Co. Ltd., 1967.



- Faure, Elie. Histoire de l'Art: L'Art Médiéval, L'Art Renaissant. Paris: Livre de Poche, 1964.
- Gilbert, Creighton, éd. Renaissance Art. New York: Harper Torchbooks, 1970.
- Guy, H. Histoire de la poésie française au XVI<sup>e</sup> siècle. Tome I. L'école des rhétoriciens. Paris: Honoré Champion, 1910.
- Hardison, O.B. The Enduring Monument. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1962.
- Hauser, A. The Social History of Art. t. II. Renaissance, Mannerism and Baroque, pp. 1-97. New York: Vintage Books, 1951.
- Hay, D. éd. The Renaissance Debate. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- Holt, E.G. Literary Sources of Art History. Princeton: Princeton University Press, 1947.
- Huyghe, René. Les puissances de l'image. Paris: Flammarion, 1965.
- Huizinga, J. Le déclin du Moyen Age, traduit par J. Bastin. Paris: Payot, 1967.
- Laborde, Le Comte de. La Renaissance des arts à la cour de France au seizième siècle. 2 volumes. Paris: Burt Franklin, 1950.
- LaRue, J. éd. Aspects of Medieval and Renaissance Music. New York: W.W. Norton and Co., 1966.
- Lévi, A.H.T. éd. Humanism in France. Manchester: University of Manchester Press, 1970.
- Lewis, P.S. Later Medieval France. New York: MacMillan, 1968.
- Lievsay, J.L. éd. Medieval and Renaissance studies, Summer 1966. Durham: Duke University Press, 1968.
- Lowinsky, E.E. "Music in the culture of the Renaissance". Dans Renaissance Essays édité par P.O. Kristeller. New York: Harper and Row, 1968.
- ". "Music of the Renaissance as viewed by Renaissance Musicians." Dans The Renaissance Image of Man and the World. édité par B. O'Kelly. Columbus: Ohio State University Press, 1966.

- Mâle, Emile. L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Paris: Armand Colin, 1931.
- Michel, André. Histoire de L'art. T. IV, V. Paris: Colin, 1905.
- Morier, H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Panofsky, Erwin. Early Netherlandish Painting. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
- . Renaissance and Renascences. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1960.
- Patterson, W.F. Three Centuries of French Poetic Theory. pp. 71-232. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1935.
- Reese, G. Music in the Renaissance. New York: W.W. Norton, 1954.
- La Renaissance dans les provinces du nord. Paris: Editions du Centre National de la recherche scientifique, 1956.
- Renaudet, A. Préréforme et Humanisme à Paris (1494-1517, Pendant les premières guerres d'Italie). Paris: Librairie d'Argences, 1953.
- Robertson, A. éd. The Pelican History of Music, vol. 2. Renaissance and Baroque, pp. 1-188. London: Penguin Books, 1963.
- Saulnier, V.-L. La littérature française de la Renaissance. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- Simone, Franco. The French Renaissance. London: Macmillan, 1969.
- Stechow, W. éd. Northern Renaissance Art. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966.
- Tilley, Arthur. The Dawn of the French Renaissance. Cambridge: University Press, 1918.

#### D. ARTICLES

- Bailey, T. "Ronsard., Baif and Neo-classical music", Humanities Association Bulletin, vol. XXIII, No. 2, spring, 1972.
- Myer, William. "Syphilis and the poetic imagination: Jean Lemaire and Girolamo Fracastoro", Renaissance Papers, April 22-23, 1955.

Pub. par. University of S. Carolina et Duke University.

Sterling, Charles. "Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée",  
dans L'Ceil, nos. 103-104, 1963.