Construction et représentation de la mémoire collective dans les entrées triomphales au XVI^e siècle

NICOLAS RUSSELL

Smith College

In sixteenth-century France, the triumphal entry was closely tied to the notion of collective memory. This article defines the concept of collective memory as it is articulated in sixteenth-century texts, retraces the history of the relationship between this notion and the triumphal entry, and, in analyzing several texts tied to entry ceremonies, explores how such texts address triumphal entries' role in the production of collective memory—as opposed to its preservation, which is the typical focus in discussions of the relationship between collective memory and historiographical or poetic works during this period.

Lors de son entrée solennelle à Rouen en 1517, François I^{er} contemple sa propre effigie, montant un cheval cabré, hissé sur une terrasse ou une plateforme (*tarache ou carrure*) sur laquelle figurent toutes les victoires du jeune roi. Le livret de cette entrée, imprimé à Rouen par Loys Bouvet, explique que la statue est inspirée des triomphes romains :

Celle statue avoit este ordonnee por aucunement ensuyvir et emuler le triumphe des romains. Lesquelz a leurs consulz imperateurs ou autres hommes vertueux qui avoyent fait chose digne de memoire a lutilite de la cose publique exigeoyent en lieu patent a Rome une statue de marbre ou cuyvre pour perpetuelle memoire de celuy qui estoit digne de triumphe. Et aussi pour inciter les aultres aux œuvres de vertue¹.

C'est en effet au début du XVI^e siècle que nous constatons l'apparition du triomphe romain comme modèle de l'entrée solennelle en France². À l'origine, en entrant dans les bonnes villes du royaume, le roi profitait surtout de son droit de gîte. Aux XIV^e et XV^e siècles, ces cérémonies prennent de l'ampleur et acquièrent une plus grande importance politique : c'est au moment de ces cérémonies, en début de règne, que le roi affirme son pouvoir, et les villes leurs privilèges³. Au cours du XVI^e siècle, comme dans les triomphes romains, on insistera sur l'éloge et la gloire du roi, afin de perpétuer sa mémoire⁴. Dans cet article nous proposons d'analyser, à travers plusieurs descriptions d'entrées royales et différentes réflexions portant sur celles-ci — dans des textes écrits à l'occasion de l'entrée de François I^{er} à Caen en

1532, d'Henri IV à Moulins en 1595 et de Charles IX à Paris en 1571–, les notions de renommée et de mémoire collective.

Mémoire collective au seuil de l'époque moderne

Dans les textes du XVI^e siècle, c'est le plus souvent sous la forme d'une mémoire glorieuse et éternelle que nous trouvons des références à la mémoire collective, dans des expressions telles que *vivre dans la mémoire des hommes*, *la mémoire de la postérité*, *une mémoire perpétuelle* ou *une mémoire éternelle*. La mémoire collective est intimement liée à cette gloire éternelle, à la notion de renommée, et à la mémoire de la postérité. *Renommée éternelle* et *mémoire éternelle* sont des locutions très souvent interchangeables : quand la mémoire et la renommée sont opposées l'une à l'autre, comme nous le verrons ci-dessous, la mémoire désigne l'extension de la gloire dans le temps et la renommée désigne l'extension de la gloire dans l'espace. Mais quand on rencontre l'une de ces notions sans l'autre, elle englobe implicitement la dimension spatiale et temporelle de la mémoire collective. Ainsi, quand les entrées évoquent la renommée, il est bien question aussi de mémoire comme nous le voyons dans le discours que Renommée adresse à Henri II lors de son entrée à Rouen en 1550 :

Moy Renommée, ô, hault Roy treschrestian,
Du ciel en terre, a ton loz estendue,
J'ay sur la mort, au feu Roy pere tien,
Donne triumphe, et gloire à toy bien dëue,
Les vertueulx, que Vertu perpetue,
Tousjours vivantz, je represente en moy,
Pour ce Rouen, pour ta vertu congñëue
Sur mort te donne, immortel nom de ROY⁵.

Renommée assure l'extension de la gloire d'Henri à la fois dans l'espace, « du ciel en terre », et dans le temps, puisqu'elle le fait triompher de la force destructrice de la mort en préservant le souvenir de ses vertus pour toujours. Il s'agit donc bien d'un cas de mémoire collective : la renommée préserve une mémoire glorieuse en la propageant à travers toute une population et d'une génération à l'autre⁶.

La locution de *mémoire collective* elle-même n'existait pas au XVI^e siècle, et si nous nous permettons de l'utiliser, c'est dans le sens très général que lui a donné Paul Ricœur, celui de mémoire attribuée à plus d'une personne⁷, et non pas dans le sens le plus courant aujourd'hui, hérité des travaux de Maurice Halbwachs dans les années 1920 et 1930. Pour Halbwachs, la mémoire collective est intimement liée à l'identité des groupes sociaux (familles, métiers, paroisses, nations). Comme la

mémoire autobiographique (ou épisodique pour utiliser la terminologie des sciences cognitives), la mémoire collective, selon Halbwachs, est subjective : elle relève de l'expérience directe ou vécue du groupe, constitue l'identité de ce groupe et ne peut être possédée que par les membres du groupe qu'elle constitue. Depuis les années 1970, les chercheurs en sciences humaines ont repris cette définition, et c'est ce que l'on entend aujourd'hui, de manière générale, par *mémoire collective*⁸.

Au XVI^e siècle, le contenu de la mémoire collective n'est pas présenté comme le miroir de l'identité singulière d'un groupe⁹, mais plutôt comme une collection d'exemples et de textes qui perdurent grâce à leur valeur éthique ou esthétique propre. Cette mémoire est préservée par des générations successives et passe d'une nation à une autre. Ce qui la préserve, c'est à la fois sa capacité à instruire, à servir de modèle de comportement, et la valeur que l'on attribue aux formes qui la conservent (poèmes, objets d'art, livres d'histoire). Sa capacité à transcender la temporalité humaine donne à cette mémoire un caractère sacré. C'est une mémoire durable qui survit à celle des individus ; son contenu est immortel. Dès l'Antiquité, cette longévité pouvait être conçue comme un processus purement social : c'était tout simplement le nom de la personne ou le récit de ses actes qui vivait éternellement dans la mémoire de la postérité ; mais elle pouvait prendre aussi un caractère divin : la consécration du héros dans la mémoire de la postérité le rapprochait des dieux¹⁰.

L'entrée triomphale—un rituel mémoriel

Le rituel de l'entrée triomphale et les formes d'expressions qui lui sont attachées sont fortement liés à la notion de la mémoire collective au XVI^e siècle¹¹. Les entrées associent plusieurs formes artistiques et littéraires qui traitent de la gloire et de l'*exemplum* : la poésie, l'histoire, les monuments et le miroir du prince. Les lettrés qui élaborent les programmes iconographiques et thématiques et qui rédigent le livret de l'entrée sont des poètes, des historiens et des philologues. On voit également apparaître, dans les entrées du XVI^e siècle, des monuments comme les arcs triomphaux, les statues équestres et les obélisques à l'antique, recouverts d'inscriptions commémoratives. D'une manière plus générale, l'influence du triomphe romain fait de la commémoration la raison d'être du rituel, comme le montre le passage, cité plus haut, justifiant l'imagerie triomphale mise en œuvre dans l'entrée de François I^{er} à Rouen, en 1517.

La forme triomphale fait clairement de ce rituel une célébration de la mémoire et de la gloire des rois. On observe aussi une évolution dans les textes imprimés qui rendent compte de ces événements. Les premières descriptions que nous conservons

se trouvent chez les mémorialistes des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Lors de l'avènement de l'imprimerie, apparaissent d'autres formes de textes relatant les entrées royales. Ceux de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle racontaient brièvement, en quelques pages, les différents moments du rituel. Toutefois, au milieu du XVI^e siècle, des livrets de plusieurs centaines de pages décriront en détail les riches habits des participants, les spectacles et l'iconographie des décors imaginés pour l'entrée du roi. Ces livrets vont même parfois s'enrichir de gravures représentant les participants, les spectacles et les motifs architecturaux élaborés pour l'occasion. William Kemp regroupe ainsi les textes imprimés en deux catégories¹². Au début du siècle, on trouve des « bulletins d'information », d'un seul cahier in-quarto ou in-octavo, imprimés. Ces « bulletins d'actualité » prennent la même forme que ceux qui diffusent des nouvelles sur les guerres et les désastres naturels. Le but de ces publications est de faire circuler l'information de façon aussi économique et rapide que possible. Mais à partir des années 1530, des textes imprimés beaucoup plus soignés, plus longs, comprenant plusieurs cahiers, illustrés de gravures, paraissent quelques semaines, voire quelques mois après l'événement et bénéficient d'un privilège beaucoup plus long. William Kemp prend comme exemple de cette nouvelle forme de publication le texte de Guillaume Bochetel, publié par Geofroy Tory, pour commémorer l'entrée de la reine Éléonore à Paris en 1531, *L'Entrée de la royne en sa ville et cité de Paris*. Le livret de l'entrée royale est donc devenu, lui aussi, une forme de commémoration et participe à la production de cette mémoire. Déjà en 1515, en Allemagne, Albrecht Dürer avait produit une série d'estampes, *L'Arc de triomphe de Maximilien I^{er}*, représentant un triomphe imaginaire ayant pour but de mieux répandre et préserver la mémoire glorieuse de l'empereur¹³.

Les entrées solennelles présentent un discours important sur la mémoire, mais un discours à certains égards limité et codifié par la nature même du rituel. Le but des entrées triomphales étant surtout de présenter une image glorieuse du roi, on ne trouve ni références (ou rarement) à l'utilité morale et intellectuelle de cette mémoire, comme chez Jacques Amyot dans la préface à sa traduction des *Vies des hommes illustres* de Plutarque, ni critique du dogme qui associait gloire, vertu et vie éternelle, comme chez Montaigne, par exemple dans son essai « De la gloire ». Par ailleurs les références à la gloire et à la mémoire relèvent souvent de lieux communs.

Cependant, le fait que le roi lui-même soit honoré dans l'entrée royale, le plus souvent au moment où il prend le pouvoir, renforce le caractère divin ou sacré de cette mémoire, puisque le roi est à la fois homme et dieu, mortel et immortel. La théorie juridique de l'immortalité du roi et le symbolisme triomphal fusionnent par exemple dans les effigies du roi. Au XIV^e siècle déjà, l'effigie du roi, lors de ses

funérailles, symbolisait l'immortalité de la dignité royale, et du roi en tant que roi. On pourrait comparer ces effigies aux statues des triomphateurs dans les triomphes romains qui avaient pour but d'immortaliser la personne qu'elles représentaient. Vers le milieu du XVI^e siècle, ces deux pratiques — les effigies funéraires et les effigies triomphales — représentant l'immortalité du roi seront réunies et l'on trouvera des aspects triomphaux dans les funérailles¹⁴. La notion d'une mémoire éternelle et transcendante s'est donc développée en relation avec le caractère divin du roi.

Tandis que les livres d'histoire et de poésie tiennent un discours récurrent sur leur rôle dans la conservation de la mémoire, l'entrée royale, rituel éphémère, met en scène la production de cette mémoire et la met en œuvre. Événements, actions historiques et personnes vont prendre leur place dans la mémoire collective en passant par ce rituel. Pour démontrer cette particularité du discours des entrées triomphales sur la mémoire, nous analyserons les figures allégoriques de Renommée et de Mémoire dans un tableau vivant, un arc de triomphe et un poème allégorique.

L'entrée de François I^{er} à Caen (1532) : la sacralisation de la renommée

Lors de l'entrée de François I^{er} à Caen en 1532, se dresse à l'entrée de la ville un théâtre mettant en scène une allégorie de l'apothéose du roi, sous la forme d'un tableau vivant. Le roi est représenté sous les traits de Samson, entouré de deux des quatre vertus cardinales — Prudence et Force. Samson sort héroïquement d'une ville en emportant ses lourdes portes ; à ses pieds gît un lion mort. Les Vertus le conduisent triomphant, de la ville au verger d'honneur :

Au devant de la porte [de la ville] estoit preparé un grand et somptueux theatre : en l'un des bouts duquel estoit une ville : de laquelle sortoit un grand personnage vestu d'une chamarre de satin violet, à broderie d'or, representant Sanson le fort emportant les portes d'icelle ville, et à ses pieds gisoit un lion mort. Ledict Sanson conduit par deux jeunes pucelles, à sçavoir, Force vestue de damas verd, et Prudence, vestue de damas gris, tenans en leurs mains, Prudence, une Orloge, et Force, une Tour : lesquelles dames menoyent ledict Sanson dedans un beau et somptueux Verger qui estoit nommé le Verger d'honneur¹⁵.

Au milieu du verger d'honneur est assise Renommée, sur un siège triomphal : « Au milieu [du Verger d'honneur] estoit preparé un siege triomphal, fort enrichi et diapré, ou estoit assise une autre belle fille, à sçavoir Renommee, vestue de damas bleu : ayant aisles aux bras et iambes, qui la tenoyent esleevee en haut, à ses deux mains un chapeau de triumphe, dedans lequel estoient les armoiries de France » (EFC,

p. 8). La belle est entourée de « deux autres belles jeunes pucelles », Paix et Justice. Samson entre dans le verger d'honneur, prend la place de Renommée, et celle-ci, tenant son chapeau de triomphe aux armoiries de France, monte au ciel :

À costé [de Renommée] étoient deux autres belles jeunes pucelles, c'est à sçavoir Justice, vestue de damas rouge, tenant une espee : et l'autre estoit Paix, vestue de damas blanc, tenant un rameau d'Olive. A la venue duquel Sanson, la Renommee volloit iusques par dessus une nuee illec pourtraite si bien et subtilement, qu'elle sans aide sembloit voller : et dedans son siege se jettoit ledict Sanson, en denotant que le Roy nostre Seigneur avoit suppedite l'orgueil de ses ennemis, par le moyen de Force et Prudence qui l'ont conduit au Verger d'honneur, auquel il a acquis telle grace de Renommee, que son escu est par elle porté par dessus les nues jusques au ciel: moyennant Justice et Paix. (EFC, p. 8)

Renommée quitte la terre pour monter au ciel ; par cette ascension, elle apparaît à la fois humaine et divine¹⁶. Le texte souligne explicitement que Samson représente François I^{er}, et ce n'est pas par hasard si cette scène de prouesse a été choisie pour faire l'éloge du roi. L'évasion de Samson d'une ville ennemie rappelle la libération de François I^{er}, en 1526, de la ville de Madrid où Charles Quint l'avait gardé en otage après la défaite française à Pavie. Mais c'est aussi la figure de Samson, héroïque et divine, qui entraîne la nature humaine et divine de la renommée évoquée dans ce tableau vivant. L'allégorie jouée pour le roi a retenu deux des exploits à l'origine de la renommée du héros biblique : le lion mort, tué à mains nues (Juges 14 : 6) et les portes arrachées des murs de la ville de Gaza, portées par Samson jusqu'à une colline en face de la ville d'Hebron (Juges 16 : 3). Comme symbole de la force physique, il est souvent comparé à Hercule, qui a été associé à François I^{er} très tôt pour représenter sa force et son caractère de champion¹⁷. Cependant depuis les Pères de l'Église, Samson est également interprété comme une figure christique. La plupart de ses actes annoncent allégoriquement la vie de Jésus-Christ. Ainsi, saint Augustin interprète le conflit entre le lion et Samson comme l'opposition entre les Gentils et l'église fondée par le Christ. Quant à l'histoire de Samson à Gaza, où celui-ci passe la nuit avec une prostituée, Augustin l'interprète comme la descente du Christ en enfer. Le départ de Samson au milieu de la nuit, les portes de la ville chargées sur son dos, présage l'ascension du Christ au ciel¹⁸. C'est la juxtaposition de ces deux figures qui définit le caractère de Samson, son côté héroïque et sacré. Dans sa personne se retrouve la notion de gloire éternelle attribuée aux héros et l'ascension du Christ au ciel.

Cette allégorie de Samson sortant de la ville et montant au ciel correspond parfaitement aux deux fonctions de l'entrée royale : la célébration du roi comme

héros et son apothéose. Depuis le Moyen Âge, l'entrée royale était comparée à l'avènement du Christ à Jérusalem, une étape dans l'ascension du Christ au ciel ; une telle interprétation se comprend aisément puisque, déjà à l'époque romaine, saint Paul et saint Jean décrivent l'*adventus* du Christ en utilisant la terminologie du triomphe romain¹⁹. Nous retrouvons dans la figure de Samson une fusion de la dimension guerrière et de la dimension religieuse de l'entrée royale et ainsi une sacralisation de la renommée, qui n'est plus alors un simple phénomène social. C'est à travers le rituel de l'entrée royale que la gloire du roi est proclamée et qu'ainsi sa renommée prend forme. Le rituel quasi religieux donne un caractère sacré à cette renommée.

Comme l'a montré Louisa Capodeici, en analysant quatre des grandes entrées d'Henri II, l'entrée royale fonctionne comme une narration ou une mise en scène de l'apothéose du roi²⁰. La ville devient pour cette occasion un lieu saint. Le trajet que le roi emprunte à travers la ville prend également ce statut, trajet constituant une voie sacrée, allant de la porte de la ville où les notables et les corps de métiers prennent acte de l'épiphanie imminente du roi, à la cathédrale, où l'apothéose du roi s'achève. Les programmes iconographiques et symboliques des entrées étudiées par Capodeici tendent à glorifier les actes et le caractère du roi tout en l'associant au ciel. Ainsi la fusion du panégyrique et de l'apothéose que nous avons observée dans ce tableau vivant de l'entrée de Caen peut être vue comme une mise en abyme du fonctionnement de l'entrée royale de manière générale. L'entrée fait émerger la renommée éternelle du roi qui fonctionne comme une mémoire collective conservée par la postérité, et cette renommée, qui s'élève au ciel comme le Christ, revêt également une dimension sacrée.

Antoine de Laval : Minerve et Mémoire

Antoine de Laval commence sa description de l'entrée d'Henri IV à Moulins par celle des préparatifs de l'entrée et de son propre travail comme concepteur de l'entrée²¹. La petite ville de Moulins, capitale du Bourbonnais, était particulièrement fière de recevoir le roi, fils d'Antoine de Bourbon. Laval décrit de manière hyperbolique toute une série de contretemps qui rendirent la préparation de l'entrée difficile et qui expliquent pourquoi la ville de Moulins ne put élaborer son entrée comme elle l'avait prévu. Dans un premier temps, l'auteur laisse libre cours à son imagination, stimulée par la grandeur et la vertu d'Henri IV. Il dessine trois rangées d'arcs triomphaux — neuf arcs en tout — et commente avec érudition le symbolisme de ce chiffre. Les deux thèmes principaux de la première rangée d'arcs sont la religion

et la valeur. Elle est ornée de la devise de la France et de celle d'Henri IV pour montrer que cette ville est « particulièrement sienne » (D, f^o 385v). La deuxième rangée d'arcs représente les victoires du roi et le présente en empereur (D, f^o 386v). Pour la troisième rangée d'arcs, Laval avait prévu quelque chose de plus grandiose, mais son travail fut interrompu par la visite d'un groupe d'ambassadeurs vénitiens en route pour Paris, où ils devaient s'entretenir avec le roi. La date de l'entrée avait été repoussée plusieurs fois, mais quelques mois après le passage des ambassadeurs, on apprit soudain que le roi ferait son entrée à Moulins une semaine plus tard (D, f^o 387v). Vu le peu de temps qui restait pour les préparations, on décida de construire un seul grand arc orné de quatre figures allégoriques : Minerve, Victoire, Renommée et Mémoire²². La description des contretemps rencontrés dans la préparation de l'entrée et du premier projet qui n'a jamais vu le jour, peut paraître superflue, mais elle permet à Laval de justifier l'accueil modeste de la ville de Moulins, comparé à celui que le roi recevait lors des entrées à Paris, Lyon ou Rouen ; le premier projet retient également l'attention de par son caractère extrêmement érudit et ésotérique que l'on retrouvera dans la description de l'arc triomphal que la ville finira par ériger pour l'entrée d'Henri. Dans le premier projet, on trouve des pentagones entourés de lettres grecques, d'autres figures géométriques symboliques, et les « plus mystérieux Hieroglyphiques des Egyptiens » (D, f^o 386v). Comme nous le verrons, pour Laval, la sagesse est intimement liée à la mémoire.

À la fin de la description du grand arc triomphal qu'il avait finalement conçu pour l'entrée d'Henri IV à Moulins, Laval justifie son choix des quatre principales figures allégoriques à travers la description du processus qui mène à la création de la mémoire : « il faut combattre avec Minerve, devant qu'être couronné par la victoire : et est nécessaire que la renommée épande ce bruit, pour être conservé à la posterité par le moyen de la Mémoire » (D, f^o 389r). L'auteur avait expliqué auparavant que rien de bon ne pouvait se faire sans Minerve, y compris les exploits militaires, et que le grand Henri était non seulement accompagné par Minerve mais aussi par toutes les puissances d'en haut (D, f^o 388r). Donc, à travers Minerve, il s'agit explicitement de l'intelligence dont Henri a fait preuve en accomplissant ses prouesses. Cependant, dans ce processus d'immortalisation, Minerve peut représenter implicitement l'intelligence du poète qui, en louant savamment la vertu royale, lui apporte la reconnaissance et assure le couronnement du roi par Victoire. Au début de son texte, Laval insiste sur l'intensité de son activité intellectuelle ; quand il eut appris que le roi ferait une entrée à Moulins, il ne parvint pas à rendre compte de toutes les idées que la grandeur d'Henri IV lui inspirait tant elles étaient riches et nombreuses.

Je prans le charbon et desseigne moy-même ce que mon ardeur et mon zelle extrême à represanter la grandeur de sa Majeste, me peurent fournir de suget. Anquoy certes j'avoüe franchement que ma main ne peut jamais suffire à l'abondance des conceptions qui m'afflouient, pour le grand et infiny merite du suget, dont l'Idée m'est perpetuellement an l'ame. (D, f^o 384v)

L'iconographie et les textes de Laval sont ceux d'un érudit. Il utilise des symboles ésotériques, comme nous l'avons remarqué, et il cite constamment les textes de l'Antiquité. Prenons pour exemple sa description de la figure de Mémoire, représentée avec une abondance de symboles et d'attributs, tour à tour conventionnels et inattendus.

Tournant la face à l'autre aspet, à main gauche de la voûte du même Arc, est une figure de Memoire ailée au Ciel, coiffée de melisse, sa robe anrichie de Triangles solides de branches d'Amaranthe, de Serpans mordans leur queue tenans an une main un livre fermé, et an l'autre un rouleau [...] (D, f^o 388v)

Cette abondance de symboles représentant la mémoire et l'éternité met en scène le savoir de l'auteur. D'ailleurs, à la fin de la description, il tient à expliquer le sens des symboles qu'il a utilisés : « [...] j'ay mis l'Amaranthe et les triangles sacrés à l'Eternite, la Melisse à la Memoire, et les Serpans an cercle à la perpetuelle succession des saisons qui s'antresuivent d'un ordre infailible » (D, f^o 388v).

Il insiste encore sur le caractère érudit de ce programme iconographique et littéraire en expliquant qu'il assure la mémoire d'Henri IV à travers les citations des grands auteurs de l'Antiquité :

Il vivra plus longuement an la memoire que les autres hommes vaillans : autant an dit Pindare an sa 4 Nemée à son Pancratiaste Luiteur, où parlant de la victoire de sa lutte il se promet que le vers dont il l'éternise durera plus que l'œuvre qu'il celebre [...], et je fais dire à nôtre Memoire que par le moyen des Ecrivains le los de ce grand Roy durera plus que des autres hommes vaillans, ce que promettoit Virgile a ces deus nourrissons de Minerve Nisus et Euryalus.

Nulla dies unquam memori vos eximet æuo.

Le tans ne vous arrachera jamais de la memoire des hommes. (D, f^o 388v)

Il faut lire cette association de la connaissance, de la mémoire et de l'éternel dans un contexte néoplatonicien. Certes, Laval ne semble pas avoir été un néoplatonicien convaincu : dans d'autres textes, il montre une certaine réserve envers les textes de l'Antiquité classique et leur préfère les Pères de l'Église²³. Cependant, l'association de la sagesse et de la mémoire ainsi que l'inspiration que Laval prend d'une « Idée » qui lui « est perpétuellement an l'ame » (D, f^o 384v) nous poussent à rapprocher la description de l'entrée à Moulins de la théorie de la réminiscence et des formes

platoniciennes. Certes, il ne faut pas voir dans ce passage un développement philosophique de la théorie des formes mais plutôt une adaptation poétique très libre. Dans l'épistémologie de Platon, c'est une sorte de réminiscence qui permet à l'individu d'atteindre la connaissance du réel et la sagesse (*Ménon*, 81c-82a). Laval conçoit pour sa part une relation inverse entre sagesse et mémoire : c'est à travers la sagesse qu'on accède à la mémoire. Cette sagesse a une source divine à la fois pour Laval, qui la tient au moins en partie de « l'Idée » qui lui est « perpétuellement en l'âme » — donc de l'au-delà —, et pour Henri qui la tient du ciel ; ce n'est pas seulement « la Minerve fabuleuse, mais toutes les puissances d'anhaut » (D, f° 388r) qui l'accompagnent. Minerve évoque une sagesse divine, et nous avons déjà vu que la mémoire éternelle produite par l'éloge et par la vertu constitue une sorte d'immortalité. En évoquant la théorie platonicienne de la réminiscence, Laval donne un appui métaphysique à cette attribution d'immortalité. Dans le néoplatonisme de la Renaissance, et surtout chez Marsile Ficin, la théorie des formes et celle de la réminiscence sont liées aux explications de l'immortalité de l'âme²⁴. Laval suggère qu'à travers une sagesse divine et une mémoire éternelle, Henri IV accède au monde des formes et touche à la divinité. Ainsi la mémoire glorieuse du roi prend un caractère divin non seulement parce qu'elle dépasse la temporalité de la vie humaine mais aussi parce qu'elle communique avec l'au-delà.

Charles de Navière, *La Renommée*

Dans son poème *La Renommée*²⁵, Charles de la Navière (1544–1616) relate en tant que simple observateur la série d'événements liés au mariage et aux entrées solennelles à Paris de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche²⁶. Le poème comprend cinq chants dont les quatre derniers décrivent l'arrivée d'Élisabeth d'Autriche et des frères du roi à Sedan, où devait se tenir le mariage (chant second) ; le mariage lui-même (chant troisième) ; l'entrée triomphale de Charles IX à Paris (chant quatrième) ; et finalement le sacre et le couronnement de la reine à Saint-Denis et son entrée solennelle à Paris (chant cinquième).

Le premier chant du poème nous intéresse tout particulièrement en tant que commentaire du rituel de l'entrée royale. Il sert d'introduction à la description d'une série de cérémonies qui vont se conclure par l'entrée du roi et de la reine à Paris ; et, comme nous le verrons, c'est dans le cadre d'une entrée triomphale onirique que nous seront présentés les personnages et les architectures du premier chant. Ce chant prend la forme d'un rêve allégorique dans lequel le poète est transporté dans un lieu mystérieux où il découvre le palais de Renommée. Dans la description de

ce palais s'opposent deux figures allégoriques : Renommée et Mémoire. Au début du récit, le poète se trouve à l'extérieur du palais, qu'il décrit comme étant élaboré dans un style romain et plus grand que les villes célèbres de Thèbes, Memphis, Alexandrie et Babylone (R, f^o 2r). Le palais servira de cadre à la mise en scène de Mémoire et de Renommée. Sous la forme d'un triomphe allégorique, Mémoire entre dans le palais de Renommée à la tête d'une procession, suivie par les Muses et les poètes sacrés.

Dans les entrées royales et dans l'iconographie de la Renaissance, Renommée apparaît le plus souvent comme une femme d'une grande beauté, ailée et portant une trompette à la main. Sa robe est décorée d'yeux, de bouches, d'oreilles et de langues, organes qui assurent la diffusion des informations nécessaires à la renommée. Mais Navière donne une description bien différente de Renommée, prenant Virgile et Ovide comme modèles²⁷. Virgile a décrit Fama (rumeur ou renommée) comme un monstre énorme et horrible, le plus rapide de tous les maux (*Énéide* 4.173–188). Son corps est recouvert de plumes et sous chaque plume se trouve un œil, une bouche et une oreille, qui chacun observe, écoute ou raconte tout ce qu'il voit ou entend. Ovide a placé Fama au sommet d'une tour au centre du monde d'où elle peut voir toutes choses (*Métamorphoses* 12.39–63)²⁸. Navière combine ces deux descriptions et les adapte à ses propres fins. Il insiste sur la nature horrible de Renommée : « cest princesse est tellement contrefaite / Que rien plus monstreux ne se peut rencontrer » (R, f^o 12v). Durant près de trente vers, Navière décrit d'autres monstres qui sont moins horribles que Renommée, avant de donner cette description de la princesse :

Son dos d'aisle se couvre, et autant qu'on luy nombre
De plumes sur son corps, elle a d'yeux en tel nombre,
Dont sans flechir le col soudain elle peut voir
Tout ce que pres et loin se peut apercevoir.
Elle a un nombre tel d'oreilles ententes,
Et de bouches aussi à deviser hastives
Elle escoute tousjours et parle sans arrest,
Et chaque œil de veiller songneusement est prest
Sans que couler jamais le sommeil vienne en elle. (R, f^o 13r-v)

Bien que Navière qualifie Renommée de monstre, il est clair qu'il s'agit bien de la déesse Fama, puisqu'il fait d'elle le dernier enfant de la Terre : « Ce monstre [...] / Est l'enfant le dernier que la Terre conceut, / Voire en depit des dieux dont tort elle receut / Et le fit estre sœur d'Encelade et de Cee / Pour monstres qu'à l'Olimpe elle estoit courroucée » (R, f^o 13v).

À la différence de Renommée, Mémoire n'est pas présentée comme un monstre mais comme une reine noblement parée. Elle est également, comme Renommée, une déesse, puisque l'auteur précise qu'elle est reine de l'Eleuthère, qui n'est autre que Mnémosyne :

La dame dont je parle est en Royne habillée,
D'un chapeau de laurier sa teste est tortillée
Contente de cela plus que d'autre joiaux,
De perles, d'or, d'argent et de tresors royaux,
Car le desir des biens son cueur noble n'altere.
Quiconque la cognoist, la Royne d'Eleutere
La peut bien appeller par titre singulier
Et Memoire autrement par nom particulier.
Sa plus grande richesse et bague principalle
Est un bel anneau d'or duquel la creuse palle
Enchasse un diamant pointument aguisé
Dont elle escrit le nom de quelque autorisé
Contre un sacré pilier de son eternal temple,
Afin qu'à tout jamais on l'y lise et contemple. (R, f^o 5v-6r)

Bien qu'elles soient représentées l'une comme un horrible monstre et l'autre comme une reine magnifique, Renommée et Mémoire sont intimement liées. Le temple de Mémoire se trouve au sein du palais de Renommée ; c'est sur les beaux murs et les colonnes de ce palais que Mémoire grave les noms et les faits des capitaines héroïques. Et Renommée jouit de pouvoirs qu'on associe habituellement aux Muses et à la Mémoire. Traditionnellement, ce sont les Muses et Mnémosyne qui peuvent voir le passé, le présent et le futur²⁹, mais Navière attribue ce pouvoir à Renommée :

Tout ce qui est futur là comme present passe,
Et comme a l'heure veu : ce qui fut hier commis
Est ainsi que present semblablement remis
Au devant de nos yeux : les gestes, les visages
Les devis, les maisons, cités et paisages
Là sont representez en leurs pourtraits parfaits,
Voire ce que tu dis en autre part et faits
Ou ce que tu feras, ou as ja peu commettre,
Tu te vois au devant en ce miroir remettre
Et mesmement l'orras pleinement raconter
A ceste dame là qui peult tout reciter
Et qui est par aucuns le BRUIT QUI COURT nommee,
Mais les poëtes saints l'appellent RENOMMEE. (R, f^o 14r)

Les liens étroits qui unissent ces deux figures font penser qu'elles représentent deux sortes de mémoire collective : une mémoire collective incarnée dans le peuple (Renommée) et une mémoire collective incarnée dans l'art et le rituel (Mémoire). En décrivant l'intérieur de la maison de Renommée, le poète dit qu'elle est remplie de monde « pressez comme à Paris » (R, f^o 7r). Comparée à cette foule, l'armée de Xerxès semble petite, ajoute-t-il. Les personnages allégoriques qui y sont représentés, et ceux qui en sont absents, nous renseignent sur la nature de cette cour. C'est un endroit bruyant où tout le monde parle en même temps. Harpocrate, le dieu égyptien du silence, ne vient pas « passer le temps dedans ceste maison, / Car si tost que le pied on met en cest place, / On se prend à jaser comme la populace » (R, f^o 8v). Sommeil, Sourdesse, Solitude, Paresse et Repos ne s'y trouvent pas, mais Caquet, Attention, Rapport, Curiosité, Louange, Enquête, Croyance et Souvenir sont présents. C'est un endroit où l'on raconte absolument tout et où l'on s'intéresse à tout : tout ce qui se dit, s'entend et se voit y est répété. De ce fait, la valeur de ce qu'on y raconte est impossible à établir. Nous y trouvons Vérité mais aussi Mensonge et Incertitude. Nous y rencontrons Prudence mais aussi Erreur et Tromperie.

La Mémoire prend la forme des arts et du rituel : le poète la voit pour la première fois à la tête d'une procession solennelle. En décrivant le processus par lequel elle immortalise les héros, Navière évoque la poésie, la sculpture, la peinture et l'architecture (R, f^o 5v-6r). La matière de Mémoire est aussi beaucoup plus sélective. Parmi tout ce dont on parle dans le palais de Renommée, Mémoire choisit parmi les belles choses, « ce qui a esté beau » (R, f^o 7r). Il s'agit surtout des actes héroïques de rois et de soldats, mais il ne suffit pas que l'acte en question soit beau, il faut aussi que Mémoire le choisisse :

[...] tous Princes tous Roys, tous braves Capitaines
 Ne jouissent de l'heur de ces gloires certaines,
 Ains seulement aucuns triez, choisi, esluz
 D'une dame de là comme ses bien vouluz.
 Si au Muses un coup elle le recommande
 Les Muses aussi tost font ce qu'elle commande,
 Et ne permettent pas que leurs nom affaioibly
 Par la longueur du temps aille choir en l'oubly,
 Ains en lieu de noier sort en claire apparence. (R, f^o 5v)

Cette description de Mémoire est à beaucoup d'égards conventionnelle : nous y retrouvons les lieux communs de la mémoire créés par la poésie, comme l'inscription du nom du héros dans le temple de Mémoire. Cependant, la description du moment de création de Mémoire est plus originale.

Comme nous l'avons montré, Navière présente deux sortes de mémoire dans ce poème, Renommée et Mémoire, qui sont liées l'une à l'autre. Renommée préserve tout ce qui se voit, s'entend, et se dit. Mais Navière nous fait comprendre implicitement que cette vaste matière n'est pas conservée indéfiniment, puisque seules les personnes ou les faits que choisit Mémoire jouissent d'une existence éternelle. Cependant Mémoire n'immortalise pas à proprement parler des faits et des personnes ; elle transforme une sorte de mémoire en une autre, puisqu'elle choisit dans la matière de Renommée. L'expérience passe d'abord par le palais de Renommée avant d'être inscrite au temple de Mémoire.

Cette opposition entre Renommée et Mémoire rappelle la différence entre deux sortes de mémoire collective décrites par Aleida et Jan Assmann : la « mémoire communicative » créée par les échanges sociaux entre les membres d'une communauté, et la « mémoire culturelle » préservée surtout dans les textes matériels ou d'autres objets produits par une société³⁰. Ce qui nous intéresse est le rapport entre elles, comment cette matière passe d'une sorte de mémoire à une autre et comment elle se transforme lors de ce passage.

Navière présente cette transformation comme un acte intellectuel de la part de Mémoire. Il décrit le contenu de cette mémoire comme ce qui est *triez*, *choisi*, et *esluz*. Ces trois mots sont synonymes³¹ : au XVI^e siècle, ils ont tous le sens de *choisir*. À cette époque, *eslir* n'a pas encore le sens d'une investiture de pouvoir ou de dignité par le moyen d'une élection ; et *trier* n'a pas encore le sens de « répartir (des choses) en plusieurs groupes sans rien éliminer ». Cependant *trier* et *choisir* prennent aussi le sens de *séparer* ou de *distinguer*. Plus précisément, *trier* avait le sens de « séparer un ensemble (selon un critère) ». C'est bien là ce que Mémoire accomplit : elle puise dans la matière extrêmement hétérogène de Renommée pour constituer un ensemble homogène selon un unique critère, celui de la beauté. Cette même matière, qui avait une valeur incertaine lorsqu'elle faisait partie de Renommée, devient belle : c'est en faisant partie de cet ensemble que les faits et les personnes acquièrent cette qualification.

D'un point de vue philosophique, Mémoire confère l'immortalité aux bruits de Renommée en les associant à un universel, le concept abstrait de la beauté. Pour expliquer la nature à la fois mortelle et immortelle de l'être humain, la théorie métaphysique de la Renaissance, suivant la tradition aristotélicienne, postule une âme en plusieurs parties : l'âme intellectuelle est immortelle et a pour objet les concepts abstraits qui sont eux aussi éternels ; tandis que l'âme sensible est mortelle et a pour objet les produits des sens qui sont eux aussi périssables³². La mémoire est une faculté mentale qui dépend à la fois de l'âme intellectuelle et de l'âme sensible,

puisque'elle conserve à la fois les concepts et les perceptions ; mais seule la mémoire des concepts est éternelle³³. Ainsi, Navière suggère que c'est à travers un processus intellectuel que les artistes transforment une mémoire éphémère, représentée dans ce poème par Renommée, en une mémoire éternelle, représentée par Mémoire.

Si l'on adopte un point de vue non pas philosophique, mais poétique, on perçoit quelque chose d'analogue : c'est par un processus d'association avec les formes de la mémoire culturelle que l'œuvre artistique se pérennise et qu'elle inscrit son contenu dans cette mémoire collective. Comme l'a montré Nathalie Dauvois, c'est ainsi que procède la poésie de Ronsard en adoptant le langage des poètes anciens et leurs mythes³⁴. C'est en comparant et en assimilant une expérience à ce qui est déjà inscrit dans la mémoire collective que l'on fait rentrer de nouveaux éléments dans cette mémoire collective. Dans la description du Palais de Renommée par Navière, nous voyons à l'œuvre cette représentation par comparaison et par assimilation. Par sa beauté et son caractère monumental, l'extérieur de ce palais à la romaine reflète plus le caractère de Mémoire que le caractère de Renommée. Comme nous l'avons dit, l'auteur le compare aux grandes villes célèbres de l'Antiquité telles que Thèbes, Memphis, Alexandrie et Babylone, qu'il surpasse en taille et en noblesse (R, f^o 2r). Il compare son architecture à celle de Rome et de Constantinople (R, f^o 5v). Il utilise également le langage de l'architecture romaine assimilant ainsi le palais à ceux de l'Antiquité, en particulier par l'emploi d'un grand nombre de mots techniques de l'architecture classique comme *architrave*, *methope*, *modillons*, *pilastres*, *plinte*, *stylobate* et *tryglyphe*, termes qu'il aurait pu trouver dans la traduction française de Vitruve par Jean Martin publié en 1547³⁵. Dans les deux cas, la Mémoire enlève un fait ou une personne au monde éphémère de la vie humaine et l'insère dans un autre monde, le monde des idées ou le monde de l'art, en l'assimilant aux autres objets de ce monde. Comme c'était le cas pour les entrées de Caen et de Moulins, il ne s'agit pas d'une quelconque mémoire collective. Cette mémoire est le produit d'un rituel commémoratif, qu'il soit religieux, artistique ou intellectuel, et elle se présente comme ayant une dimension sacrée.

PÉTRARQUE AVAIT RENOUVÉLÉ chez les humanistes l'intérêt à la fois pour la gloire éternelle avec ses *Familiars*³⁶ et pour les triomphes romains avec ses *Trionfi*³⁷. L'on peut cependant associer la représentation de la mémoire collective au XVI^e siècle en France à d'autres évolutions dans l'attitude envers la mémoire à cette époque. Dans les exemples étudiés ci-dessus, nous observons un désir de transcender la mémoire mortelle ou sociale pour créer une mémoire sacralisée ou canonisée. Depuis l'An-

tiquité classique, et jusqu'à la fin du Moyen Âge, la faculté mentale de la mémoire, formée par les arts de la mémoire, fut considérée comme un outil fiable et puissant. Comme l'a montré Mary Carruthers, la mémoire humaine avait une place centrale dans la vie intellectuelle au Moyen Âge³⁸. Mais à la Renaissance, la révérence et la confiance médiévales pour cette faculté mentale sont mises en doute. Les humanistes critiquent l'art de la mémoire³⁹, et face à la prolifération des textes en circulation avec l'avènement de l'imprimerie, on commence à douter de la capacité de la mémoire humaine à faire face à la multiplication des savoirs⁴⁰. Ces doutes s'incarnent de manière emblématique dans les commentaires de Montaigne sur les faiblesses de sa propre mémoire. C'est sûrement en partie à cause de cette conscience nouvelle de la faiblesse de la mémoire humaine qu'on cherche à lui trouver des substituts : d'autres mémoires, plus puissantes et plus durables, qu'elles soient livresques ou divines. Au XVI^e siècle, l'art de la mémoire, lui aussi, se transforme et cherche de nouvelles ressources au-delà de l'esprit humain ; il s'insère désormais dans les traditions magique et hermetico-cabalistique⁴¹. Comme nous l'avons montré, les entrées triomphales étaient bien placées pour rechercher des mémoires de cette nature, car elles se situaient au carrefour des arts, de la commémoration et de la théologie politique. C'est en combinant les traditions des discours politique, poétique et historique que les entrées triomphales ouvrent un nouvel espace de réflexion sur la nature de la mémoire éternelle et surtout sur son mode de production.

Notes

1. *L'Entrée de François Premier, roi de France, dans la ville de Rouen, au mois d'août 1517*, éd. Charles de Robillard de Beaurepaire (Rouen : Imprimerie de H. Boissel, 1867), sig. C [1r].
2. Sur l'influence des triomphes romains sur les entrées solennelles, voir René Schneider, « Le Thème du triomphe dans les entrées solennelles en France à la Renaissance », *Gazette des Beaux-Arts*, 55^e année (1913), p. 85–106 ; V.E. Graham, « The Triumphal Entry in Sixteenth-Century France », *Renaissance and Reformation*, nouvelle série, 10 (1986), p. 237–256 et Margaret McGowan, « The Renaissance Triumph and Its Classical Heritage », in *Court Festivals of the European Renaissance : Art, Politics and Performance*, éd. J.R. Mulryne et Elizabeth Goldring (Aldershot : Ashgate, 2002), p. 26–47.
3. Sur l'évolution de l'entrée solennelle en France, voir Bernard Guenée et Françoise Lehoux, *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515* (Paris : Éditions du CNRS, 1968), p. 7–29 et Joseph Chartrou, *Les Entrées solennelles et triomphales (1484–1551)* (Paris : Presses Universitaires de France, 1928).

4. Sur certains aspects de l'évolution du discours politique qui sous-tendent les transformations dans la nature des rapports d'entrées royales à la Renaissance, voir Joël Blanchard, « L'entrée du poète dans le champ politique au XVI^e siècle », *Annales E.S.C.* 41 (janvier-février 1986), p. 43–61.
5. *L'Entrée de Henri II à Rouen 1550*, éd. Margaret McGowan (Amsterdam : Theatrum Orbis Terrarum LTD, 1970), sig. Div^v.
6. Comme l'a noté Françoise Siguret, l'imaginaire iconographique de la Renaissance permet également de rapprocher ces deux figures : le palais de la Renommée ressemble à bien des égards à un théâtre de la mémoire. Voir *Fastes de la Renommée, XVI^e et XVII^e siècle* (Paris : CNRS Éditions, 2004), p. 21–22.
7. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, et l'oubli* (Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre Philosophique », 2000), p. 152–163.
8. Voir Nicolas Russell, « Collective Memory before and after Halbwachs », *The French Review* 79.4 (mars 2006), p. 792–804.
9. Mais n'est-ce pas justement à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne que nous voyons émerger une conscience de la nation en France fondée en grande partie sur son histoire ? Ne s'agirait-il pas d'une mémoire nationale épisodique, d'une mémoire qui représenterait l'identité singulière de la France ? Pour répondre, il faut garder à l'esprit que, si la mémoire collective a une histoire, le nationalisme a aussi la sienne. Comme l'a montré Liah Greenfeld dans son livre *Nationalism : Five Roads to Modernity* (Cambridge : Harvard University Press, 1992), p. 91–112, aux XV^e et XVI^e siècles en France, l'idée de la nation n'est pas liée à l'existence d'un peuple français mais, essentiellement, à la personne du roi, à la pureté du sang de sa lignée, à son autorité et à son caractère sacré en tant que « Roi Très Chrétien ». L'idée d'une identité nationale fondée sur le caractère et le vécu d'un peuple n'apparaît qu'au XVIII^e siècle, d'abord en Allemagne. C'est seulement à partir de ce moment-là que nous pouvons parler d'une conception de l'identité nationale qui relèverait de la subjectivité et de la mémoire autobiographique d'un peuple pris dans sa totalité.
10. Voir Stephen Murphy, *The Gift of Immortality. Myths of Power and Humanist Poetics* (Londres : Associated University Presses, 1997), p. 40 et suiv., et Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* [1965] (Paris : Éditions La Découverte, 1996), p. 122–123.
11. Sur le rapport entre le triomphe et la notion de gloire, voir Françoise Joukovsky, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle* (Genève : Droz, 1969), p. 422–461.
12. Voir William Kemp, « Transformations in the Printing of Royal Entries during the Reign of François I^{er} : The Role of Geofroy Tory », in *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century. Event, Image, Text*, éd. Nicolas Russell et Hélène Visentin (Toronto : CRRS, coll. « Essays and Studies », 2007), p. 111–132.
13. Voir Larry Silver, « Paper Pageants : The Triumphs of Emperor Maximilian I », in *"All the world's a stage ..." Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, éd. Bar-

- bara Wisch et Susan Scott Munshower (University Park : Papers in Art History from the Pennsylvania State University, 1990), vol. 6, p. 292–331.
14. Voir Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge* [1957], trad. Jean-Philippe Genet et Nicole Genet (Paris : Gallimard, 1987), p. 302–310, et Michael Wintroub, *A Savage Mirror. Power, Identity, and Knowledge in Early Modern France* (Stanford : Stanford University Press, 2006), p. 148–151.
 15. « Entrées triomphantes du Roy nostre Sire, et de Monseigneur le Dauphin ... faict en la ville et université de Caen », Charles de Bourgueville (sieur de Bras), in *Les Recherches et Antiquités de la ville de Caen* (Caen : 1588), p. 103–121. Nous citons une réédition du texte sous le titre *L'Entrée triomphante du Roy François Ier faites en la ville et université de Caen ... [en 1532]*, (Caen : Imprimerie Goussiaume de Laporte, 1863), p. 7–8. Désormais, les références à cet ouvrage (édition de 1863) seront indiquées par le sigle EFC, suivi de la page, et placé entre parenthèses dans le corps du texte.
 16. Sur les rapports entre Renommée et le ciel, voir Françoise Siguret, *Fastes de la Renommée*, chap. 7.
 17. Anne-Marie Lecoq, *François I^{er} imaginaire* (Paris : Macula, 1987), p. 159, 204–206, 226–227.
 18. F. Michael Krouse, *Milton's Samson and the Christian Tradition* (Princeton : Princeton University Press, 1949), p. 40–45.
 19. Michael Wintroub, *A Savage Mirror*, p. 104–105, 145–146.
 20. « *Sic itur ad astra*. Narration, figures célestes et platonisme dans les entrées d'Henri II (Reims 1547, Lyon 1548, Paris 1549, Rouen 1550) », in *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century : Event, Image, Text*, éd. Nicolas Russell et Hélène Visentin (Toronto : CRRS, coll. « Essays and Studies », 2007), p. 73–109.
 21. « Discours sur l'interprétation des Eloges, devises, Emblèmes et Inscriptions de l'arc Trionfal erigé à l'entrée du Roy en sa ville de Moulins ... », in *Desseins des professions nobles et publiques* (Paris : Veuve de A. L'Angelier, 1613), f^o 383–396. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle D, suivi de la page, et placé entre parenthèses dans le corps du texte.
 22. Pour une description plus complète du programme iconographique des deux projets de Laval, voir Henry Faure, *Antoine de Laval et les écrivains bourbonnais de son temps* (Moulins : M. Place, 1870), p. 402–410. Sur Antoine de Laval, voir également Claude Longeon, *Les écrivains foréziens du XVI^e siècle* (s. l. : Centre d'Études Foréziennes, 1970), p. 390–395.
 23. Henry Faure, *Antoine de Laval*, p. 336.
 24. Voir Paul Oskar Kristeller, « The Immortality of the Soul », in *Renaissance Concepts of Man* (New York : Harper & Row, 1972), p. 32.
 25. Charles de la Navière, *La Renommée* (Paris : M. Prevost, 1571). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle R, suivi de la page, et placé entre parenthèses dans le corps du texte.
 26. Selon Victor Graham et W. McAllister Johnson, ce serait le Duc de Bouillon, sur les terres de qui le mariage de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche devait se tenir, et son

- frère le Comte de Maulevier qui auraient commandé ce poème à Navière. Voir *The Paris Entries of Charles IX and Elisabeth of Austria, 1571* (Toronto et Buffalo : University of Toronto Press, 1974), p. 9–10.
27. Sur l'évolution de la représentation de Renommée à la Renaissance, voir Françoise Siguret, *Fastes de la Renommée*, p. 17–20.
 28. Sur l'iconographie du palais et de la tour de la Renommée dans les fêtes de la Renaissance, voir Françoise Siguret, *Fastes de la Renommée*, chap. 2 et 3.
 29. Voir Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, p. 111–112, et Marcel Détienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* [1967] (Paris : Éditions La Découverte, 1990), p. 18.
 30. Sur cette distinction, voir Jan Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn studien* (Münich, C. H. Beck, 2000), chap. 1. J'ai consulté la traduction anglaise de Rodney Livingstone, *Religion and Cultural Memory* (Stanford : Stanford University Press, 2006).
 31. Sur le sens des mots *trier*, *choisir* et *élire* au XVI^e siècle, voir Alain Rey, éd., *Le Dictionnaire historique de la langue française* (Paris : Dictionnaires Le Robert, 1998) et Algirdas Julien Greimas et Teresa Mary Keane, *Dictionnaire du moyen français* (Paris : Larousse, 1992).
 32. Emily Michael, « Renaissance Theories of the Soul », in *Psyche and Soma. Physicians and Metaphysicians on the Mind-Body Problem from Antiquity to Enlightenment*, éd. John Wright et Paul Potter (Oxford : Clarendon Press, 2000), p. 146–172.
 33. Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, éd. et trad. Timothy Suttor (New York : McGraw-Hill Book Company, et Londres : Eyre & Spottiswoode, 1964), 1a.79.6. La distinction entre la mémoire des concepts et la mémoire des perceptions recoupe largement celle, mentionnée au début de cet article, entre la mémoire sémantique (conceptuelle) et la mémoire épisodique (événementielle) ; sur la relation entre ces deux distinctions, voir Nicolas Russell, « Collective Memory before and after Halbwachs ».
 34. Nathalie Dauvois, *Mnémosyne. Ronsard, une poétique de la mémoire* (Paris : Champion, 1992).
 35. Sur l'introduction du vocabulaire de Vitruve en français, voir Russon Wooldrige, « Vitruve latin et français dans les dictionnaires de Robert Estienne », in *Traduction et adaptation en France*, éd. Charles Brucker (Paris : Champion, 1997), p. 261–280. On trouve une technique semblable dans la description de l'entrée de François II et Catherine de Médicis à Chenonceau en 1559, comme l'a montré Benoît Bolduc. Voir « In fumo dare lucem. Les Triomphes faictz a l'entrée du roy a Chenonceau (1559/60) », in *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century. Event, Image, Text*, éd. Nicolas Russell et Hélène Visentin, (Toronto : CRRS, coll. « Essays and Studies », 2007), p. 167.
 36. Myron P. Gilmore, « The Renaissance Conception of the Lessons of History », in *Facets of the Renaissance*, éd. Wallace K. Ferguson (New York : Harper & Row, 1959), p. 71–101.

37. Francesco Guardiani, « The Literary Impact of the *Trionfi* in the Renaissance », in *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, éd. Konrad Eisenbichler et Amilcare Iannucci (Toronto : Dove Editions Inc., University of Toronto Italian Studies, vol. 4, 1990), p. 259–268.
38. Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge : Cambridge University Press, 1990).
39. Jonathan Spence, *The Memory Palace of Matteo Ricci* (New York : Viking Penguin, 1984), p. 12.
40. Voir notamment John Carson Hunter, « The Euphuistic Memory : Humanist Culture and Bacon's *Advancement of learning* », *Renaissance Papers 1995*, éd. George Walton Williams et Barbara Baines (s. l. : Southeastern Renaissance Conference, 1996).
41. Voir Frances Yates, *The Art of Memory* (Chicago : Chicago University Press, 1966), p. 135–140, 223–230.