

FICHE DE LECTURE

« *Le testament était un faux* »

Roman de Robert Casanovas — Deuxième édition revue et corrigée (2025)

Fiction historique — restitution, art et vérité

1. Fiche signalétique

Titre : Le testament était un faux

Auteur : Robert Casanovas

Genre : Roman historique / thriller documentaire, à double temporalité

Structure : Prologue + 4 chapitres + Épilogue

Édition : Deuxième édition revue et corrigée, dépôt légal novembre 2025

ISBN : 979-10-979984-8-6

Période(s) couverte(s) : 1516-1570 (trame Renaissance) et 2023-2025 (trame contemporaine)

Lieux principaux : Clos Lucé et Amboise, Milan, Paris (Archives nationales, Louvre)

Ressource complémentaire : Article académique de l'auteur, Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften (SSOAR)

Éditeur associé : International Restitutions (ONG présidée par l'auteur)

2. Présentation générale

« Le testament était un faux » entrelace deux récits séparés par cinq siècles. D'un côté, la geste de Francesco Melzi et de Salaï, disciples de Leonardo da Vinci, qui organisent au lendemain de la mort du maître (2 mai 1519) la dissimulation d'une partie de son legs — tableaux et manuscrits — pour échapper au « droit d'aubaine » qui aurait permis à la Couronne de France de confisquer l'intégralité des biens de cet étranger sans héritier direct. De l'autre, l'enquête menée en 2023-2025 par l'historien Pierre Bertier et le conservateur Antoine Marchand aux Archives nationales, qui reconstituent, document par document, la mécanique de cette imposture fondatrice — jusqu'au faux testament « retrouvé » à la fin du XIXe siècle.

Le roman se présente explicitement comme une fiction historique appuyée sur des sources réelles : l'avertissement liminaire précise que les incohérences documentaires et l'absence de lettres de naturalité sont authentiques, tandis que les scènes, dialogues et motivations des personnages relèvent de l'invention romanesque.

3. Résumé chapitre par chapitre

Prologue — *Paris, Archives nationales, octobre 2023*

Pierre Bertier, obsédé depuis trois ans par une phrase énigmatique d'une lettre de Melzi (1519) mentionnant des « lettres du Roy » permettant à Leonardo de tester, découvre avec Antoine Marchand qu'aucune trace de ces lettres de naturalité n'existe dans les neuf volumes du Catalogue des actes de François Ier. Le doute s'installe sur la légalité du testament de Leonardo.

Chapitre 1 — Le maître du Clos Lucé — *Clos Lucé, 1516-1519*

Installation de Leonardo, Francesco Melzi et Salaï en France sous la protection de François Ier. Portrait de la vie quotidienne du maître (la Joconde, les carnets, le végétarisme, les rhumatismes), de sa relation avec ses deux disciples, puis de son déclin physique. Le chapitre se clôt sur la mort de Leonardo (2 mai 1519) et sur le pacte secret que scellent Francesco et Salaï pour soustraire une partie de l'héritage avant l'inventaire royal.

Chapitre 2 — Les agents du roi — *Clos Lucé, 5 mai 1519 et jours suivants*

Arrivée de Montcornet, clerc du Trésor, chargé de l'inventaire officiel des biens de Leonardo au nom du droit d'aubaine. Francesco et Salaï dissimulent tableaux (Léda au cygne, Saint Jean-Baptiste) et manuscrits, inventent des explications plausibles à

leurs absences, et jouent la comédie du deuil coopératif. Funérailles à Saint-Florentin ; scène de l'enfant à la marguerite, symbole de la postérité populaire du maître.

Chapitre 3 — Les années de mystification — Milan, 1519-1570

Retour de Francesco à Milan avec le butin dissimulé. Rencontre avec Pompeo Bonini, intermédiaire qui l'aide à fabriquer une provenance crédible pour écouler discrètement les œuvres. Dégradation de la relation avec Salai, dont la mort violente (carreau d'arbalète) intervient après qu'il a menacé de tout confesser à un prêtre. Sur son lit de mort (1570), Francesco transmet le secret à son fils Orazio et lui confie un document scellé destiné à la postérité, avant de mourir cinquante et un ans après Leonardo.

Chapitre 4 — L'architecture du mensonge — Paris, 2024-2025

Bertier et Marchand reconstituent, via l'article de Montaiglon (1893) et l'affaire des notaires Boreau d'Amboise, la fabrication du « testament » — une copie du XVII^e siècle sans minute originale retrouvée. Développement du raisonnement juridique sur le droit d'aubaine, l'imprescriptibilité des actes juridiquement inexistants, et l'identification de descendants collatéraux de Leonardo. Rédaction et publication de l'article académique (janvier 2025) puis du roman (novembre 2025).

Épilogue — Musée du Louvre, 20 décembre 2025

Un mois après la publication du roman, Bertier contemple La Joconde peu après le célèbre cambriolage de la galerie d'Apollon. Dialogue final avec Marchand sur le sens de la révélation : Melzi voleur ou sauveur ? L'ambiguïté morale est assumée et laissée au jugement du lecteur, tandis que l'œuvre d'art, elle, continue de survivre indépendamment de la légitimité de sa provenance.

4. Personnages principaux

Leonardo da Vinci (XV^e s.)

Génie universel vieillissant, installé au Clos Lucé sous la protection de François I^{er} ; meurt le 2 mai 1519. Figure quasi paternelle pour Francesco.

Francesco Melzi (XV^e s.)

Disciple préféré, fils spirituel de Leonardo. Devient l'architecte du vol et du mensonge fondateur ; passe sa vie (jusqu'à 79 ans, en 1570) à protéger et monétiser discrètement l'héritage, puis à transmettre le secret à son fils Orazio.

Salai (Gian Giacomo Caprotti) (XV^e s.)

Second disciple, esprit indiscipliné et séducteur. Complice du vol initial, se brouille avec Francesco, menace de se confesser avant de mourir assassiné dans des circonstances troubles.

Pompeo Bonini (XV^e s.)

Intermédiaire milanais qui aide Francesco à fabriquer une provenance crédible pour écouler les œuvres soustraites.

Montcornet (XV^e s.)

Clerc du Trésor royal chargé d'appliquer le droit d'aubaine et d'inventorier les biens de Leonardo.

Orazio, puis Carlo Melzi (XV^e-XVII^e s.)

Descendants de Francesco, dépositaires successifs du secret et du document scellé, perpétuant la dissimulation par fidélité filiale.

Pierre Bertier (XX^e s.)

Historien obsédé par les incohérences du dossier Leonardo ; mène l'enquête pendant trois ans, publie un article académique puis le roman lui-même.

Antoine Marchand (XX^e s.)

Conservateur aux Archives nationales, complice intellectuel de Bertier ; incarne le regard institutionnel et la prudence méthodologique.

5. Thèmes principaux

Restitution et légitimité de la propriété culturelle

Le roman interroge la légalité du « droit d'aubaine » appliqué à Leonardo, étranger sans lettres de naturalité prouvées, et pose la question de l'imprescriptibilité d'un acte juridiquement inexistant — écho direct à l'engagement de l'auteur au sein de l'ONG International Restitutions.

Vérité historique vs récit officiel

Double temporalité qui met en regard la fabrication d'un mensonge fondateur (XVIe s.) et sa déconstruction méthodique par la recherche archivistique (XXIe s.).

Ambiguïté morale : voleur ou sauveur

Francesco Melzi est présenté comme un faussaire et un mystificateur, mais aussi comme le sauveur d'un patrimoine qui aurait pu être dispersé ou détruit — le roman refuse de trancher et renvoie le jugement au lecteur.

Transmission et secret de famille

Le secret passe de génération en génération (Francesco → Orazio → Carlo Melzi), se chargeant à chaque époque d'une signification nouvelle (patriotisme italien, résistance culturelle, etc.).

Postérité de l'œuvre d'art

Quel que soit le vice de sa provenance, l'œuvre (La Joconde, le Saint Jean-Baptiste) continue de fasciner : la beauté est présentée comme indépendante de la légitimité de son parcours.

Le travail de l'historien

Le duo Bertier/Marchand illustre la méthode de la recherche archivistique (catalogues d'actes, correspondances du XIXe siècle, analyse philologique) comme véritable moteur de l'intrigue contemporaine.

6. Faits historiques avérés / éléments romanesques

Conformément à l'avertissement liminaire de l'auteur, la liste ci-dessous distingue ce qui relève de la recherche documentaire de ce qui relève de l'invention.

Séjour de Leonardo au Clos Lucé et sa mort le 2 mai 1519 — *Fait historique*

Daté et documenté.

Absence de lettres de naturalité dans le Catalogue des actes de François Ier — *Fait historique*

Présenté par l'auteur comme avéré.

Absence de l'original français du testament — *Fait historique*

Aucun original n'a jamais été retrouvé, selon l'avertissement.

Article de Montaiglon (1893) sur la « découverte » du testament — *Fait historique*

Copie du XVIIe siècle, sans minute originale, présentée au Congrès des Sociétés des Beaux-Arts.

Application du droit d'aubaine aux étrangers — *Fait historique*

Confirmé par l'auteur comme réel à l'époque.

Scènes, dialogues et motivations des personnages (Francesco, Salaï, Bertier, Marchand...) — *Fiction*

Imaginé par l'auteur pour incarner la trame documentaire.

Mort violente de Salaï par carreau d'arbalète — *Fiction romanesque*

Scénarisation dramatique du sort de Salaï.

Transmission du secret jusqu'à Carlo Melzi (XVIIe s.) — *Fiction*

Reconstitution romanesque destinée à expliquer la persistance du mystère.

7. Construction narrative et style

- Narration à double fil temporel (1516-1570 / 2023-2025) qui alterne par chapitres et crée un effet de résolution progressive, le récit contemporain « expliquant » peu à peu le récit ancien.
- Écriture au service de la démonstration : de longs dialogues argumentatifs (notamment au chapitre 4) transforment la fiction en exposé quasi didactique sur le droit et l'historiographie.
- Usage de citations d'époque (extraits de lettres, de l'article de Montaiglon) qui ancrent la fiction dans un appareil documentaire réel.
- Ellipses temporelles marquées (bonds de plusieurs décennies au chapitre 3) pour couvrir un demi-siècle de transmission du secret.
- Clôture en miroir : l'épilogue, situé au Louvre juste après le cambriolage de 2025, fait écho au vol initial de 1519 et boucle la réflexion sur la légitimité de la possession des œuvres.

8. Citations marquantes

Ouverture — le doute de Bertier

« Comme il avait des lettres du Roy très chrétien lui permettant de tester... »

Le pacte de Francesco et Salai

« Nous protégerons l'héritage du maître jusqu'au bout. »

La découverte de 1885

« Non la minute originale, mais une ancienne copie sur papier du dix-septième siècle, faite évidemment à cause de la curiosité et de l'importance exceptionnelle du document. »

Le dilemme moral final

« Francesco Melzi avait-il été un voleur ou un sauveur ? Un criminel ou un héros ? La réponse, comme toujours, dépendrait de qui poserait la question et dans quel but. »

9. Analyse critique

Points forts

- Une intrigue à double temporalité solide, qui tient le lecteur en haleine par un mécanisme de révélation progressive.
- Un socle documentaire réel (catalogues d'actes, article de Montaiglon, droit d'aubaine) qui donne au roman une épaisseur historique rare pour de la fiction grand public.
- Une réflexion morale nuancée, refusant le manichéisme, sur la question sensible et actuelle de la restitution des œuvres d'art — en résonance directe avec l'engagement de l'auteur au sein d'International Restitutions.
- Des personnages secondaires attachants (l'enfant à la marguerite, Salai) qui humanisent la trame documentaire.

Limites et points de vigilance

- Les passages les plus juridiques (chapitre 4) prennent parfois le pas sur le romanesque et se rapprochent de l'essai déguisé en dialogue.
- Certains personnages secondaires du XVI^e siècle (Pompeo Bonini, Montcornet) restent fonctionnels, davantage au service de la mécanique du complot que dotés d'une épaisseur psychologique propre.
- La conclusion volontairement ouverte (« Criminel ou héros ? ») peut laisser le lecteur en quête d'une prise de position plus tranchée sur la légitimité même du droit d'aubaine.

10. Conclusion

« Le testament était un faux » réussit le pari d'une fiction historique qui interroge, à travers le cas emblématique de Leonardo da Vinci et de la Joconde, la légitimité de possessions culturelles fondées sur des lois d'un autre temps. En articulant une intrigue romanesque du XVI^e siècle à une enquête méthodique du XXI^e siècle, Robert Casanovas construit une œuvre hybride, à la fois divertissante et engagée, qui prolonge par la fiction son travail de plaidoyer pour la restitution des biens culturels.

ANALYSE STYLISTIQUE COMPLÈTE

LE TESTAMENT ÉTAIT UN FAUX

Roman de Robert Casanovas — Version française

Étude de la langue, de la construction narrative et des effets rhétoriques

Réalisée par Pierre Collonges

Registres de langue — Structure narrative — Système des personnages — Motifs et symboles — Rythme et syntaxe

Introduction méthodologique

Cette étude porte sur la version française du roman « Le testament était un faux » de Robert Casanovas, dans son intégralité (prologue, quatre chapitres, épilogue). L'analyse procède à partir du texte lui-même : citations, relevés lexicaux et syntaxiques, observation de la construction en double temporalité. Elle vise à dégager les grands partis pris stylistiques de l'auteur et à évaluer leur cohérence avec le projet du livre — un « thriller documentaire » qui revendique, dès l'avertissement liminaire, une hybridation entre fiction romanesque et enquête historique.

1. Architecture narrative et alternance temporelle

1.1 Une structure en diptyque

Le roman est bâti sur deux strates temporelles nettement disjointes : le récit rétrospectif du XVI^e siècle (mort de Leonardo, vol des œuvres, décennies de mystification à Milan) et l'enquête au présent de l'historien Pierre Bertier, à Paris, entre 2023 et 2025. Le prologue et le chapitre 4 (« L'architecture du mensonge ») encadrent les chapitres 1 à 3, formant un mouvement d'ouverture et de clôture en miroir : le lecteur est projeté dans l'énigme contemporaine, puis replongé dans l'origine narrative des faits, avant d'y revenir pour la résolution.

Cette alternance n'est pas simplement chronologique mais fonctionnelle : les chapitres XVI^e siècle relèvent du récit dramatisé (scènes, dialogues, focalisation interne sur Melzi), tandis que le prologue et le chapitre 4 adoptent la forme du dialogue socratique entre Bertier et Marchand, procédé qui transforme l'exposé documentaire en scène vivante plutôt qu'en digression didactique.

1.2 Le procédé de la mise en abyme

La dernière partie du roman bascule dans la mise en abyme : Bertier rédige lui-même, sous nos yeux, l'article académique puis le roman qui porte le même titre que celui que nous lisons, et en esquisse le plan en quatre chapitres identiques à ceux du livre réel. Ce vertige auto-référentiel brouille délibérément la frontière entre le roman de Casanovas et le « roman » que Bertier prétend écrire à l'intérieur de la fiction — signature stylistique la plus audacieuse du texte.

« Il créa un nouveau document intitulé provisoirement : « Roman ». [...] Chapitre 1-Le maître du Clos Lucé. Chapitre 2-Les agents du roi. Chapitre 3-Les années de mystification. Chapitre 4-L'architecture du mensonge.»

Chapitre 4 — mise en abyme du titre et de la structure.

2. Registres de langue et lexique

L'auteur travaille consciemment deux paliers de langue, correspondant aux deux strates temporelles, sans jamais les confondre.

Le lexique d'époque

Un vocabulaire technique — juridique, pictural, historique — soigneusement dosé, jamais expliqué lourdement mais toujours contextualisé par le dialogue : « aubain », « droit d'aubaine », « lettres de naturalité », « écus d'or », « escarcelle », « litière », « sfumato ».

Le lexique contemporain

Dans les parties Bertier-Marchand, un français d'expertise juridique et éditoriale résolument moderne : « question prioritaire de constitutionnalité », « *fraus omnia corrumpit* », « autoédition numérique » — rupture volontaire de registre avec les chapitres du XVI^e siècle.

L'oralité feutrée

Les dialogues reproduisent une diction soutenue, presque théâtrale, sans reconstitution phonétique d'époque : le lecteur moderne comprend sans effort, au prix d'un léger anachronisme de fluidité.

« Sire, vous m'honorez de votre présence et de vos paroles. »

Chapitre 1 — exemple de diction de cour, stylisée plutôt que reconstituée.

Cette bicolourisation lexicale renforce la lisibilité de la double temporalité : au vocabulaire employé, le lecteur sait immédiatement dans quel siècle il se trouve, sans qu'il soit besoin de dater chaque scène (procédé que l'auteur utilise néanmoins en complément, par de brefs intertitres du type « Milan, automne 1519 »).

3. Dialogue vif et parole rapportée

Le roman distingue avec constance deux régimes de parole : la parole vive des échanges entre personnages, et la parole différée des documents — lettres, testament, inventaires, correspondances — que les personnages citent, manipulent ou fabriquent. Cette distinction structurelle, indépendante de toute convention typographique particulière, est l'un des ressorts les plus profonds du roman : elle oppose sans cesse ce qui se dit à ce qui s'écrit et se conserve, ce qui peut être contredit sur-le-champ à ce qui devient, une fois couché sur le parchemin, une preuve que l'on croit inattaquable.

Cette tension entre l'oral et l'écrit épouse le sujet même du livre : Melzi ne craint pas tant d'être démenti en paroles que d'être confondu par un document — une lettre non détruite, un inventaire de 1516 qu'il croyait oublié, une note privée qu'un notaire conserve pendant trois siècles. La parole rapportée devient ainsi, tout au long du roman, l'enjeu dramatique central : chaque personnage sait qu'une phrase prononcée s'efface, tandis qu'une phrase écrite peut ressurgir des siècles plus tard et faire basculer un destin.

Les dialogues eux-mêmes sont denses, souvent longs, ce qui rapproche par endroits le texte du théâtre historique ou du dialogue philosophique plus que du roman d'aventures à réplique brève. Les scènes de négociation — avec Trivulzio, avec Boreau, avec Montcornet — sont ainsi construites comme de véritables joutes argumentatives, où chaque interlocuteur développe un raisonnement complet avant de céder la parole.

4. Syntaxe et rythme de phrase

4.1 La phrase ample à incises

La narration privilégie de longues phrases descriptives, souvent segmentées par des virgules en propositions successives, qui accumulent les compléments circonstanciels avant de refermer la période sur une chute brève. Ce rythme « en éventail puis en pointe » est particulièrement sensible dans les scènes de mort ou de deuil :

« Alors que les cloches de la chapelle sonnaient les vêpres et que le soleil couchant embrasait les fenêtres, Leonardo da Vinci rendit son dernier souffle, un sourire paisible aux lèvres. »

Chapitre 1 (extrait resserré) — la structure cumulative retarde la chute pour intensifier son impact.

4.2 La fréquence des participes présents et gérondifs

Un relevé lexical confirme un usage très fréquent de la forme en « -ant » (les prépositions et adverbes « avant », « maintenant », « pendant », « devant », « durant » comptent chacun plusieurs dizaines d'occurrences, aux côtés de nombreux participes présents comme « révélant », « contenant », « cherchant », « montrant »). Cette préférence syntaxique — la subordonnée participiale plutôt que la succession de phrases courtes — donne au texte une allure fluide et continue, presque cinématographique, mais peut aussi, dans les passages les plus denses en information historique, ralentir le rythme de lecture au profit de l'exhaustivité documentaire.

4.3 Phrases nominales et fragments

À l'inverse, l'auteur ponctue certains moments de tension par des phrases nominales très brèves, parfois réduites à un seul mot, qui rompent le flux ample habituel :

« Dong. Dong. Dong. Adieu, Leonardo. Adieu, maître. Adieu, père. »

Chapitre 2 — le glas et l'anaphore funèbre, l'un des rares passages du roman à recourir à une scansion aussi minimale.

5. Procédés rhétoriques et figures récurrentes

6. Focalisation et voix narrative

Le récit adopte un narrateur omniscient classique à la troisième personne, mais pratique un effet de focalisation variable resserré presque toujours sur Francesco Melzi dans les chapitres 1 à 3, avant de s'ouvrir, dans le chapitre 4, à une double focalisation partagée entre Bertier et Marchand. Le point de vue de Leonardo lui-même n'est jamais adopté de l'intérieur : le lecteur ne perçoit ses pensées qu'à travers son discours direct ou le regard de Melzi, ce qui préserve son aura de mystère et évite au roman de trancher, par le simple accès à une conscience, la question de son consentement moral au vol.

Cette réserve narrative est un choix cohérent avec le projet documentaire du livre : en ne « sachant » jamais avec certitude ce que pensait réellement Leonardo, le texte reproduit à l'échelle de la fiction l'incertitude que Bertier, dans le présent, éprouve face aux archives lacunaires.

7. Motifs et symboles filés

Le sourire et le sfumato

Associé à plusieurs reprises au terme technique « sfumato », le motif du sourire énigmatique de La Joconde traverse tout le roman comme métaphore filée de l'indécidabilité : de même que le sfumato « fait disparaître les contours » entre l'ombre et la lumière, le roman refuse de trancher entre les contours nets du crime et de l'héroïsme. La dernière phrase du livre reprend explicitement cette image du sourire qui traverse les siècles.

Le coffret scellé

Objet récurrent transmis de génération en génération, le coffret contenant la confession de Melzi fonctionne comme allégorie de la mémoire familiale et de la vérité différée. Il structure symboliquement le passage du temps dans le chapitre 3, jusqu'à son ouverture, mentionnée elliptiquement, par un descendant du XVII^e siècle.

Les objets intimes

Face à la grandeur des œuvres d'art, l'auteur ménage des objets modestes chargés d'affect — une fiole de terre toscane, un médaillon représentant la mère de Leonardo, le compas transmis à Melzi — qui contrebalancent la dimension patrimoniale du récit par une veine plus intime, presque élégiaque.

Le tonneau d'archives

Dans le chapitre 4, le motif du document retrouvé « dans un tonneau » devient l'image même du doute historiographique : un objet de conservation domestique, dérisoire, qui contredit la solennité attendue d'une pièce testamentaire aussi capitale — ironie discrète soulignée par les enquêteurs eux-mêmes.

8. Le traitement de l'Histoire : entre érudition et suspense

Le chapitre 4 constitue une rupture de genre assumée : il abandonne presque totalement la scène dramatisée pour un long dialogue argumentatif entre Bertier et Marchand, construit sur le modèle du débat juridique — enchaînement de preuves numérotées, citations de textes de loi, hypothèses concurrentes explicitement énoncées puis évaluées. Ce choix rapproche ponctuellement le roman de l'essai historique ou de l'article de vulgarisation juridique, au risque d'un ralentissement du rythme narratif par rapport aux chapitres précédents, plus événementiels.

L'auteur en a manifestement conscience puisqu'il fait dire à son propre personnage, en une forme de clin d'œil métatextuel, la difficulté de choisir entre la voie académique et la voie narrative — dilemme qui est très exactement celui auquel le lecteur assiste en refermant le livre.

9. Dialogues : fonction dramaturgique et fonction didactique

Les dialogues remplissent une double fonction rarement dissociée dans le texte : faire progresser l'intrigue (confrontations, négociations, aveux) et transmettre une information historique ou juridique (sur le droit d'aubaine, les techniques picturales de Leonardo, la procédure notariale). Cette fusion peut se lire comme une force — elle évite les blocs d'exposition détachés de l'action — mais aussi comme une limite stylistique : certains personnages secondaires (Deloynes, Rousseau, Boreau) servent avant tout de relais pédagogiques, et leurs répliques, bien que cohérentes avec leur fonction sociale, s'apparentent parfois à des exposés déguisés en conversation.

10. Ironie dramatique et jeux de miroir

Le roman multiplie les effets d'ironie dramatique, le lecteur en sachant souvent plus que les personnages ou pressentant l'issue avant eux : le sergent qui manque de découvrir la cachette murée, la lettre du marchand vénitien retrouvée par Montcornet, ou encore l'usage du terme « aubaine » par Leonardo lui-même pour désigner sa propre mort — jeu de mots amer sur le nom même de la loi qui le dépouille.

« Des conseillers [...] voient dans ma mort une aubaine — c'est le cas de le dire — pour enrichir les collections royales. »

Chapitre 1 — paronomase consciente sur « droit d'aubaine » / « aubaine », rare incursion de l'humour noir dans un texte par ailleurs très grave.

11. Forces et limites stylistiques

Points forts

- Cohérence remarquable entre le fond (une mystification bâtie sur des siècles) et la forme (une structure en double temporalité, une mise en abyme du titre lui-même).
- Maîtrise du lexique historique et juridique, jamais gratuite, toujours mise au service du suspense : chaque terme technique devient un ressort dramatique.
- Motifs symboliques filés avec constance — sfumato, coffret scellé, sourire — qui donnent une unité poétique à un texte par ailleurs très documenté.
- Sens du dialogue de confrontation, particulièrement réussi dans les scènes de tension juridique : l'inventaire du chapitre 2, l'affaire Trivulzio du chapitre 3.

Limites et points de vigilance

- Le chapitre 4, très dialogué et didactique, ralentit sensiblement le tempo narratif par rapport aux trois premiers chapitres, plus scéniques.
- Certaines répétitions structurelles (anaphore ternaire, question rhétorique en cascade) reviennent avec une fréquence qui, à la longue, peut se remarquer comme un tic d'écriture plutôt que comme un effet ponctuel.
- La longueur de certaines répliques prête par endroits aux personnages secondaires une éloquence plus fonctionnelle que vraisemblable, la parole servant d'abord à transmettre une information au lecteur.

Conclusion

Le style de « Le testament était un faux » se définit avant tout par sa cohérence structurelle : chaque choix stylistique — alternance des registres, ponctuation du dialogue, motifs filés, bascule finale vers le dialogue argumentatif — sert directement le projet hybride annoncé dès l'avertissement liminaire, celui d'un roman qui interroge sa propre frontière avec le document historique. La langue, riche mais rarement ostentatoire, privilégie l'ample période classique pour les scènes du XVI^e siècle et une prose plus sèche, presque procédurale, pour l'enquête contemporaine — un dispositif à la fois simple dans son principe et remarquablement tenu sur l'ensemble du texte.

« L'histoire, comme l'art, n'est jamais simple. Elle est faite de zones grises, de choix impossibles, de mensonges qui servent la vérité. »

Chapitre 3 — phrase-clé qui résume, en une formule finale, l'esthétique et l'éthique du roman tout entier.