



**HAL**  
open science

“ Catherine, nouvelle Artémise, et l’édifice monarchique : du bon usage des métaphores architecturales dans l’œuvre d’Antoine Caron ”

Emmanuel Lurin

► To cite this version:

Emmanuel Lurin. “ Catherine, nouvelle Artémise, et l’édifice monarchique : du bon usage des métaphores architecturales dans l’œuvre d’Antoine Caron ”. Guillaume Fonkenell, Caroline zum Kolk (dir.). Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance, Paris, Le Passage, p. 189-209, 2022. hal-03811363

**HAL Id: hal-03811363**

**<https://cnrs.hal.science/hal-03811363>**

Submitted on 11 Oct 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Catherine de Médicis, nouvelle Artémise, et l'édifice monarchique : du bon usage des métaphores architecturales dans l'œuvre d'Antoine Caron

Emmanuel LURIN (Sorbonne Université)

**Chapitre extrait de l'ouvrage : Guillaume Fonkenell, Caroline zum Kolk (dir.), *Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance*, Paris, Editions du Passage, 2022, p. 189-209.**

L'importance de l'architecture et la singularité des bâtiments qui ornent les compositions du peintre Antoine Caron (1521-1599) constituent encore une énigme pour les historiens de l'art<sup>1</sup>. Perspectives, monuments, scénographies urbaines : l'architecture est omniprésente dans son travail, mais l'intérêt que lui porte le peintre et ses procédés d'invention n'ont guère été étudiés par les spécialistes qui se sont interrogés, en revanche, sur le sens de certains motifs dans ses compositions. Caron ayant vécu principalement à Paris où il a travaillé à diverses reprises pour la cour de France, certains ont voulu reconnaître dans son œuvre des références plus ou moins cryptées à des édifices parisiens, aux bâtiments de la Couronne ainsi qu'à l'apparat des fêtes sous les derniers Valois<sup>2</sup>. Pourtant, hormis le cas particulier d'une tenture, commandée vers 1582 par Catherine de Médicis, dont plusieurs pièces évoquent le château d'Anet ou, de manière plus discrète, ceux des Tuileries et de Fontainebleau<sup>3</sup>, les représentations d'édifices réels et bien documentés sont rares, les repères topographiques inexistant dans les œuvres de Caron. Quand bien même il entend évoquer un monument précis en relation avec un fait bien connu de l'Histoire, le « peintre des fêtes et des massacres » s'attache toujours à transposer les lieux, les personnages et l'action dans de somptueux décors issus de son imagination.

---

<sup>1</sup> Sur l'œuvre de Caron, voir la récente synthèse de Frédéric Hueber, *Antoine Caron. Peintre de ville, peintre de cour, 1521-1599*, Rennes, PUR, Tours, PUFR, 2018 ; mais aussi, pour la qualité de l'illustration, celle de Jean Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, Paris, Flammarion, 1986.

<sup>2</sup> Deux tableaux aux sujets énigmatiques, *Auguste et la Sibylle de Tibur* et les *Astronomes*, ont suscité à l'endroit de l'architecture les interprétations les plus surprenantes. Voir par exemple cat. expo. Paris, 1972-1973, p. 32-35, n° 33-34 (Sylvie Béguin) ; Ehrmann, 1986, p. 112, 133-134 ; Hueber 2018, p. 69.

<sup>3</sup> Florence, Galerie des Offices, inv. Arazzi n° 3, 472-474, 492-495 ; Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, RF 30624 (dessins préparatoires). Cf. Fr. Yates, *The Valois Tapestries*, Londres, Warburg Institute, 1959, p. 76-79 ; cat. expo. Londres, 2018, p. 27-33 ; Hueber 2018, p. 185-202, fig. 57-58 et p. 282, cat. 18.2 et 18.3 ; O. Beaufils, « Fêtes de laine, d'or et de soie : la *Tenture des Fêtes des Valois* », dans O. Beaufils, V. Droguet (dir.), *L'art de la fête à la cour des Valois*, Paris, Château de Fontainebleau/In Fine, 2021, p. 111-113, fig. 15 et 21.

## La place de l'architecture dans le langage du peintre

Comme beaucoup de peintres de son temps, Caron a recherché une forme d'expression originale où la signification serait en partie cachée, en partie dévoilée par des éléments de la composition. Sensible à l'architecture, c'est dans son imaginaire, autant que dans son répertoire formel et ses procédés de représentation graphique qu'il a puisé la matière d'un langage artistique original. Les oeuvres de Caron présentent généralement des lieux fortement construits, conçus pour accueillir de nombreux personnages mais aussi des images de bâtiments qui conservent une réelle autonomie au sein de la représentation. Il s'agit toujours d'édifices extraordinaires – ruines, palais, sanctuaires, forteresses – conçus dans un style élevé dont Yves Pauwels a souligné récemment les liens avec la théorie littéraire et la modernité architecturale<sup>4</sup>. Ce travail sur la composition des lieux nous paraît cependant dépasser, et de très loin, les objectifs habituels de la peinture d'histoire. Caron n'utilise pas seulement les formes architecturales comme des éléments de décor ou de contextualisation, il les envisage aussi comme un matériau poétique dont il explore toutes les possibilités expressives dans ses compositions. Ses vues de bâtiments entrent souvent en résonance avec les personnages, suscitant des jeux d'analogie, de correspondance et surtout de métaphore qui élargissent le sens de la représentation. Ce langage symbolique est loin d'être systématique, mais les bâtiments et les figures fonctionnent généralement ensemble : comme dans les arts de l'emblème, c'est leur complémentarité visuelle et sémantique qui assure l'efficacité générale de la composition<sup>5</sup>.

Grâce à Frédéric Hueber<sup>6</sup>, nous savons que Caron fut un décorateur important, un peintre de chevalet et un dessinateur prolifique qui a travaillé à plusieurs reprises à la conception de décors pour des entrées royales<sup>7</sup> et des fêtes de cour<sup>8</sup>. Sa familiarité avec le chantier de Fontainebleau, où il a travaillé dès 1540 auprès de maîtres italiens, mais aussi sa bonne connaissance du château d'Anet, où il a pu admirer dans les années 1550 les inventions de

---

<sup>4</sup> Y. Pauwels, « Fêtes, massacres et colonnes : Antoine Caron et l'architecture de son temps », *Revue de l'art*, 188/2015-2, p. 33-41.

<sup>5</sup> H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 83.

<sup>6</sup> Hueber 2018.

<sup>7</sup> Caron a participé aux préparatifs de deux entrées royales à Paris : celle de Charles IX en 1561 (annulée en raison du contexte) et celle d'Henri de Valois, roi de Pologne et de Lituanie en 1573. Il a peut-être été consulté pour l'entrée de Charles IX et Elisabeth d'Autriche en 1573. Cf. Hueber 2018, p. 51-78.

<sup>8</sup> En 1581, l'artiste fut encore sollicité pour les festivités des noces du duc de Joyeuse – non pas pour les préparatifs du *Ballet comique de la Reine*, mais peut-être pour la décoration d'un amphithéâtre provisoire, érigé aux Tuileries, où fut donnée une suite de jeux, de combats et de spectacles. On conserve en outre plusieurs dessins pour des costumes de fêtes. Cf. Hueber 2018, p. 161-171 et p. 272-279, cat. 15.1-14.

Philibert Delorme, ont pu jouer un rôle aussi important dans son rapport à l'architecture – feinte, réelle ou imaginaire – que sa participation aux grandes machines allégoriques des fêtes royales. Ce langage singulier est apparu très tôt, sans doute dès les années 1550, lorsqu'il était au service de la duchesse de Valentinois. Caron semble l'avoir utilisé avec profit jusqu'à la fin de sa carrière puisqu'on en retrouve l'esprit dans des compositions tardives, comme le portrait de Henri IV gravé par Gisbert van Veen (1600)<sup>9</sup>. Le fait que d'autres peintres aient imité son style, encore perceptible dans le *Carrousel de l'Éléphant*<sup>10</sup>, montre enfin que ce langage pictural était apprécié et vraisemblablement compris dans les milieux parisiens.

Nous proposons d'étudier dans cet article la sémantique des représentations architecturales dans une suite de dessins réalisés pour *l'Histoire de la reine Artémise*, un important manuscrit de Nicolas Houel qui célèbre les vertus de Catherine de Médicis. En l'absence de véritables commentaires qui viendraient expliciter le sens des motifs architecturaux<sup>11</sup>, l'analyse des dessins permettra de reconstituer des aspects majeurs de la culture visuelle du peintre, de comprendre ses procédés d'invention et de ressaisir, à travers eux, une partie des significations attachées à l'iconographie des bâtiments. En parallèle du discours de Nicolas Houel, les dessins d'Antoine Caron tendent à dresser un *portrait architectural* de la reine-mère qui souligne avant tout la dignité de la veuve, ses vertus personnelles ainsi que les bienfaits de la régence.

### **La collaboration d'Antoine Caron avec Nicolas Houel**

*L'histoire de la reine Artémise* constitue un cas singulier où le peintre, dans une collaboration au long cours avec son commanditaire, a mis ses capacités d'invention au service d'un projet intellectuel très ambitieux. Il s'agit de la conception d'une œuvre écrite et figurée, composée d'un manuscrit et d'une soixantaine de dessins, accompagnés de poèmes<sup>12</sup>, dont

---

<sup>9</sup> *Portrait équestre de Henri IV*, 1600, burin (Paris, BnF, Estampes, collection Lallemand de Betz, n° 10412). Cf. Fr. Hueber 2018, p. 290, cat. 23 ; E. Lurin, « Pour une lecture historique des maisons royales au temps d'Henri IV », dans A. Gady (dir.), « *Fort docte aux lettres et en l'architecture* ». *Mélanges en l'honneur de Claude Mignot*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 83 et fig. 7.

<sup>10</sup> Hueber 2018, p. 316, cat. 5. L'œuvre est aujourd'hui attribuée à un suiveur de Caron.

<sup>11</sup> Sur la correspondance entre le manuscrit, les poèmes et les dessins, voir les analyses de Valérie Auclair dans un article fondamental, « De l'exemple antique à la chronique contemporaine. L'histoire de la Royne Arthemise de l'invention de Nicolas Houel », *Journal de la Renaissance*, I, 2000, p. 155-188, en particulier p. 176-184.

<sup>12</sup> Le manuscrit de présentation, qui fut redécouvert par Jules Guiffrey, est conservé à la Bibliothèque nationale de France (Manuscrits, Fr. 306). Les dessins conservés, qui sont de la main de plusieurs artistes, forment une suite incomplète que V. Auclair évalue à 53 feuillets (sur un ensemble de 67 dessins, au moins, à l'origine) : 39 modèles conservés au Département des Estampes et de la Photographie (Rés. AD-105-FT 4°) ; 14 autres dessins au Louvre (Inv. 25138, Inv. 25139, RF 29721, RF 29752.[1-7], RF 29728.[BIS1, BIS2, BIS3, BIS4]). On peut cependant

l'ensemble développe un parallèle historique entre la régence de Catherine de Médicis et celle d'une grande figure de l'histoire hellénistique, la veuve du roi Mausole, Artémise II de Carie<sup>13</sup>. L'auteur était un bourgeois parisien, qui a fait travailler à ce projet plusieurs artistes – Niccolò dell'Abate, Baptiste Pellerin et surtout Caron – sur la base d'un argumentaire qui semble avoir été rédigé dès 1563<sup>14</sup>. Suite à une première présentation du manuscrit à la reine à l'automne 1566, ce discours exemplaire, initialement conçu pour servir de modèle à une tenture de haute lisse, a été considérablement amplifié dans le sens d'une célébration politique de la régence. Comme l'a montré Valérie Auclair<sup>15</sup>, de nouveaux sujets furent alors ajoutés par l'auteur à cette suite graphique qui tend alors à la chronique du règne de Charles IX : les uns font référence à l'instruction du roi, les autres à l'action politique mais aussi architecturale de la reine-mère, à ses victoires militaires contre les rebelles protestants, ainsi qu'à sa décision de construire à Saint-Denis une chapelle funéraire indépendante en l'honneur de Henri II.

Cette « chose rare et exquise » qui fut effectivement offerte à la reine (à une date incertaine, en 1570-1571, ou après 1580)<sup>16</sup> n'était pas pour autant une commande officielle. Nicolas Houel n'était ni un courtisan, ni à proprement parler un mécène, et Antoine Caron n'était pas non plus le peintre attitré de Catherine de Médicis. *L'histoire de la reine Artémise* demeure donc une entreprise privée, portée par un auteur qui a financé seul l'ensemble du projet artistique. La conception des dessins repose en outre sur une collaboration étroite entre l'écrivain et les différents artistes qui ont pu travailler à son domicile parisien : dans une épître à la reine (8 février 1563 n. st.), Houel revendique clairement son autorité sur

---

ajouter quatre autres modèles, identifiés par Sylvie Béguin : deux sont encore attribués à Niccolò dell'Abate (British Museum, Prints and Drawings, inv. 1885,0711.266 ; collection privée) ; deux autres à Caron (Bibliothèque royale de Turin, inv. 16032) et à Baptiste Pellerin (Louvre, Arts graphiques, Inv. 33420). Cf. Hueber 2018, p. 83-85.

<sup>13</sup> Rappelons que depuis le Moyen Age, la veuve du roi Mausole était confondue avec une autre reine de Carie, Artémise I, qui a participé à la bataille de Salamine. Les histoires et les vertus des deux reines, connues respectivement par Hérodote et Vitruve, sont donc rassemblées en un seul personnage. Voir à ce sujet les analyses approfondies de V. Auclair 2000, p. 163-164.

<sup>14</sup> Voir en dernier lieu M. Grivel, G.-M. Leproux, A. Nassieu Maupas, *Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance*, Rennes, PUR, 2014, p. 115 ; Hueber 2018, p. 83-88, p. 229-230 et p. 317, 322-323, cat. rej. 8, 18, 21-25.

<sup>15</sup> Auclair 2000, p. 161-163, 174-175. L'auteure date la visite de la reine après le retour du tour de France, en octobre 1566.

<sup>16</sup> Les dessins de la Bibliothèque nationale sont précédés d'une épître, rédigée à l'automne 1570, qui annonce la présentation des deux premiers livres manuscrits à la reine (Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 2 r°). Pourtant, selon La Croix du Maine, les dessins se trouvaient encore dans le cabinet de l'auteur en 1580. Cf. Auclair 2000, p. 158-159 ; Hueber 2018, p. 229-230.

l'ensemble du manuscrit et des dessins<sup>17</sup>. Ces hommes ont donc travaillé de manière relativement isolée à un grand projet encomiastique dont le principal objectif était de gagner la faveur des souverains. Nicolas Houel était en effet un philanthrope qui utilisait les écrits et les œuvres d'art pour promouvoir des œuvres de charité avec le soutien financier des grands<sup>18</sup>.

### **Les inventions architecturales de Caron et Houel**

Nicolas Houel, comme d'autres écrivains de son temps, s'intéressait aux arts de l'image auxquels il attribuait des qualités descriptives, mais aussi rhétoriques, dignes des meilleurs discours<sup>19</sup>. Dans un passage de l'épître, il va jusqu'à avancer l'idée que « les choses qui nous sont représentées à la vue, esmeuvent et [suscitent] davantage l'esprit, et rendent l'entendement plus vivement touché, que celles qui ont leur entrée par l'oreille »<sup>20</sup>. Or les dessins réalisés pour Houel frappent au premier coup d'œil et ils parviennent à capter l'attention du lecteur pour l'inviter à regarder, *sous l'angle de l'architecture*, des aspects de l'iconographie qui mettent toujours en relation les personnages et les bâtiments.

Les compositions d'Antoine Caron doivent aussi leur force persuasive à la grande variété des sources qui soutiennent l'invention graphique. Les sources littéraires sont bien connues par la liste qu'en donne l'auteur au début du manuscrit : il s'agit essentiellement de Pline l'Ancien, Vitruve, Hérodote, Pausanias, mais aussi d'Aulu-Gelle et de nombreux autres écrivains, classiques ou modernes<sup>21</sup>. Quant aux modèles artistiques, ils sont exceptionnellement variés pour ce type d'iconographie. La curiosité de l'écrivain, qui était aussi un amateur d'art, rencontre souvent la culture visuelle du peintre dont les dessins sont nourris de références à des monuments antiques, mais aussi aux résidences royales et à d'autres bâtiments contemporains. Ils doivent encore beaucoup aux arts du livre et de

---

<sup>17</sup> Ainsi, écrit-il à propos de son *Histoire* : « laquelle j'ay a grandz fraiz par cartons et peinture de blanc, et de noir, qui sont de mon invention, delivrez de la main des meilleurs ouvriers du monde » (Paris, BnF, Ms 306, f° 8 v° ; cité par V. Auclair 2000, p. 156, n. 6 et p. 165).

<sup>18</sup> Auclair 2000, p. 155-156 ; *Eadem*, « Un logis pour l'âme des rois. Nicolas Houel (ca. 1520-ca. 1587) et les dessins de procession à la maison de la Charité chrétienne pour la famille royale » dans I. de Conihout, J.-Fr. Maillard, G. Poirier (dir), *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres*, Paris, PUPS, 2006, p. 40-54.

<sup>19</sup> Auclair 2000, p. 173-174. Plus généralement, V. Auclair, « Le *Discours de l'excellence de la plate peinture en l'antiquité* de Nicolas Houel » dans Fr. Elsig, *Peindre en France à la Renaissance. II. Fontainebleau et son rayonnement*, Milan, Silvana, 2012, p. 145-157.

<sup>20</sup> Paris, BnF, Manuscrits, Fr. 306, f° 7 v°, cité par V. Auclair, 2000, p. 173.

<sup>21</sup> *Ibidem*, f° 10 r° -10 v°.

l'estampe : Caron a cherché régulièrement l'inspiration dans les gravures de ruines de l'École de Fontainebleau, dans les traités d'architecture et les images d'antiquités publiées à Rome, ainsi que dans les gravures d'interprétation des maîtres flamands<sup>22</sup>. Pour ne citer que quelques exemples, l'artiste s'est inspiré d'une planche de Léon Davent<sup>23</sup> pour le *Tombeau provisoire du roi Mausole*<sup>24</sup> ; d'une illustration d'un livre de Guillaume Du Choul<sup>25</sup> pour le portrait d'Artémise et de Mausole en époux (*Fidei Simulacrum*)<sup>26</sup> ; d'une planche de Dirck Volckertsz Coornhert d'après Frans Floris<sup>27</sup> pour le dessin d'une tour d'angle dans le palais d'Artémise<sup>28</sup> ; de modèles de portes rustiques publiés dans le *Livre extraordinaire* de Sebastiano Serlio<sup>29</sup> ; mais aussi d'un portrait de Henri II gravé en 1558 par Nicolas Béatrizet, d'après Salviati<sup>30</sup>, pour la composition du frontispice des deux premiers livres<sup>31</sup>, etc.

Le principe directeur est celui de la référence croisée à des textes, des bâtiments et/ou des images qui renvoient eux-mêmes à des temporalités distinctes. Dans *l'Histoire de la reine Artémise*, il s'agit principalement des temples, des tombeaux et des ouvrages d'art de l'Antiquité « grecque » (connus par les textes et par les ruines, essentiellement romaines) ; des grands ensembles fortifiés du Moyen Âge chrétien (évoqués le plus souvent à partir de poncifs artistiques) ; mais aussi des plus beaux monuments et demeures du royaume de France (que Caron semble connaître en partie *de visu*, sinon par des gravures et des dessins). C'est par la conjonction de ces trois catégories de sources - antiques, médiévales et modernes - au sein de constructions hybrides qui n'appartiennent en elles-mêmes à aucune époque, ni aucun style, que le dessinateur parvient à dresser le cadre visuel d'un parallèle historique entre les deux reines. La composition architecturale ne tend donc jamais à la reconstitution

---

<sup>22</sup> En première approche, voir E. Lurin, « Inventions ou poésies architecturales ? Antoine Caron et l'architecture de son temps », recension de l'article de Y. Pauwels (*Revue de l'art*, 188/2015-2), *Bulletin monumental*, 174-1, 2016, p. 109-110.

<sup>23</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.95.374. Cf. J. D. Passavant, *Le peintre-graveur*, t. VI, Leipzig, Rudolph Weigel, 1864, p. 193, n° 103 (alors classé dans l'œuvre de Léonard Thiry).

<sup>24</sup> Paris, BnF, Manuscrits, F. 306, f° 20 v°. Le même modèle a inspiré le paysage du *Char de la chasse d'or* (Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 12 r°).

<sup>25</sup> G. Du Choul, *Discours sur la religion des anciens Romains*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1556, p. 30.

<sup>26</sup> Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, FR 29752.7.

<sup>27</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-BI-6503. Cf. F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, vol. V, Amsterdam [s.n.], 1952, n° 77.

<sup>28</sup> Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 39 r°.

<sup>29</sup> S. Serlio, *Livre extraordinaire de l'architecture [...]*, Lyon, Jean de Tournes, 1551, n° I et V. Les inventions de Caron demeurent originales.

<sup>30</sup> Paris, BnF, Estampes, Rés. QB-201 (4)-FOL. Cf. A. Linzeler, *Inventaire du fonds français. Bibliothèque nationale – département des estampes. Graveurs du XVIe siècle*, t. I, Paris, Maurice Le Garrec, 1932, p. 85.

<sup>31</sup> Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, RF 29752.1.

antiquaire<sup>32</sup>, de même que les allusions à Catherine de Médicis ne sont jamais appuyées dans les dessins. Le peintre et l'écrivain parviennent à conserver une juste distance entre les deux termes, celle qui permettra à un lecteur bien informé de percevoir - à travers le « miroir » des actions mises en scènes par les bâtiments imaginaires - la veuve de Henri II comme une nouvelle Artémise et la veuve du roi Mausole comme un exemple de vertus princières.

Ces procédés de composition peuvent être rapidement illustrés à partir du dessin représentant la prise de Rhodes<sup>33</sup> (fig. 1), un épisode de l'histoire d'Artémise (II) illustrant des vertus guerrières que Catherine de Médicis entendait incarner à son tour dans les années 1560. Suivant le récit de Vitruve qui insiste sur l'intelligence tactique de la reine<sup>34</sup>, la composition initiale a été remaniée, sur le côté gauche, en vue de montrer la tour fortifiée depuis laquelle un trompette annonce la victoire aux rhodiens<sup>35</sup>. L'image du colosse combine deux sources visuelles très différentes, soit une illustration de la *Cosmographie* d'André Thévet<sup>36</sup>, probablement choisie par Houel, et une antique particulièrement célèbre, *l'Apollon du Belvédère*, dont une copie en bronze se trouvait dans les collections royales<sup>37</sup>. Caron avait sans doute vu la statue au château de Fontainebleau à la fin des années 1540, même si son dessin pourrait avoir une source graphique<sup>38</sup>. Il a pu conseiller Nicolas Houel pour le choix de cette *antiquité moderne* à partir de laquelle il a imaginé un nouveau colosse, d'esprit apollinien. L'ensemble de la scène s'ordonne autour de ce motif original qui ancre l'action dans une antiquité lointaine, tout en ouvrant la possibilité d'un parallèle entre la prise de Rhodes et les succès militaires de Catherine de Médicis, peut-être sa lutte contre les huguenots de La Rochelle comme l'a suggéré Sheila Ffolliott<sup>39</sup>.

## Le mausolée d'Halicarnasse et la chapelle des Valois

---

<sup>32</sup> Il s'agit là d'une différence importante entre les dessins et le manuscrit de Nicolas Houel, qui prétend à l'érudition antiquaire en dédiant de nombreux chapitres aux institutions et aux mœurs des Anciens.

<sup>33</sup> Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-106-FT 4, f° 21 r°.

<sup>34</sup> Vitruve, *Architecture*, livre II, chap. 8, 14-15.

<sup>35</sup> L'iconographie demeure ambiguë : ce trompette est une figure féminine, peut-être ailée, qui pourrait aussi signifier la victoire d'Artémise sur les Rhodiens.

<sup>36</sup> André Thévet, *Cosmographie de Levant*, Lyon, Jean de Tournes 1554, p. 105.

<sup>37</sup> Sur cette image, voir Nathan Badoud, « L'image du colosse de Rhodes » dans *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, t. 91, 2021, p. 16-21.

<sup>38</sup> Au début des années 1560, l'Apollon avait déjà été reproduit par plusieurs graveurs (Raimondi et Jacob Bos à Rome, Léon Davent en France).

<sup>39</sup> La tour pourrait évoquer les fortifications du port de La Rochelle à la fin des années 1560. Cf. Sheila Ffolliott, « Once Upon a Tapestry. Inventing the Ideal Queen » dans C. Adelson, S. Ffolliott (dir.), *Images of a Queen's Power. The Artemisia Tapestries*, Minneapolis, 1993, p. 13-19.



La construction du mausolée d'Halicarnasse est un motif essentiel de la légende d'Artémise qui semble avoir pris beaucoup d'importance, après 1566, dans l'élaboration d'un discours en l'honneur de la reine. Quelques semaines après la mort de Henri II, Catherine de Médicis avait commandé à Primatice une grande « sépulture » royale à la basilique Saint-Denis. La genèse du projet semble avoir été assez lente : les premiers travaux concernent le tombeau du roi, pour lequel furent réalisés dès 1560 des modèles en cire ; mais le parti de la chapelle semble avoir été fixé plus tard, vers 1564, la construction du bâtiment ne débutant vraiment qu'en 1568 ou 1570<sup>40</sup>. Comme l'a souligné Sabine Frommel, le contexte de la régence aura certainement pesé dans la conception de cet ensemble monumental qui, en honorant la mémoire du roi, semblait aussi répondre à des préoccupations dynastiques. La mort prématurée de François II et la minorité de Charles IX plaçaient en effet la maison des Valois dans une situation fragile, comparable à celle des Médicis à Florence après la mort de Laurent, le père de Catherine. Celle-ci pouvait se référer à l'exemple de son oncle, le pape Léon X, lequel s'était empressé de construire à San Lorenzo une superbe chapelle pour abriter les tombeaux des ducs, de Laurent le Magnifique et son frère Julien. Au milieu des années 1560, le projet arrêté par la reine-mère pouvait être envisagé à plus forte raison comme un mausolée dynastique. Il prévoyait en effet d'installer le tombeau de Henri II au centre d'une rotonde monumentale, entourée de quatre chapelles destinées aux enfants mâles du couple royal : l'ensemble, par son parti unitaire, offrirait une image saisissante de l'édifice monarchique au sein de la basilique Saint-Denis.

Quant à Nicolas Houel, il ne fait aucun doute qu'il s'est emparé du thème pour développer le parallèle entre les régences d'Artémise et de Catherine. De la présentation du modèle de sarcophage à l'érection du bâtiment en passant par les travaux de terrassement et la pose de la première pierre<sup>41</sup>, cinq dessins de la main de Caron évoquent les principales étapes de la construction du mausolée dont le parti est brièvement décrit dans le manuscrit<sup>42</sup> et l'un des poèmes<sup>43</sup>. Le dernier dessin montre, sous la forme d'une vue en coupe, un

---

<sup>40</sup> Sur la chapelle des Valois, voir Sabine Frommel (dir.), *Francesco Primaticcio architetto*, Milan, Electa, 2005, p. 148-171 et p. 304-322.

<sup>41</sup> Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 39 r°, 40 r°, 41 r°, 42 r°, 43 r°. Cette suite est précédée d'un autre dessin (f° 38 r°) qui montre la reine étudiant divers projets, en présence de sculpteurs et d'architectes.

<sup>42</sup> « La première pierre posée ces quatre excellentz architectes firent le corps de la sépulture en forme carrée [...] Et encore un sixiesme ouvrier, nommé Pithis, bon tailleur, qui fit un char de marbre, à quatre roues, et le posa sur la teste de tout le bastiment » (Paris, BnF, Manuscrits, Français 306, f° 48 v°-49 r°).

<sup>43</sup> « Ces ouvriers en quarré ce sepulcre ordonnèrent. / Scopas prit le costé regardant l'orient / Lotharis, celuy là qui voyait l'occident [...] » (Paris, BnF, Manuscrits, Rés. AD-105-FT 4, f° 42 v°).

monument parfaitement achevé que la reine présente au prince Lygdamis (fig. 2). A la fin des années 1560, cet ensemble pouvait être facilement interprété comme une évocation du grand dessein de Catherine et des travaux en cours à la basilique Saint-Denis. Pourtant, si l'on considère attentivement les dessins, aucun d'entre eux n'évoque précisément la chapelle funéraire de Henri II, ni même les dispositions extérieures du mausolée d'Halicarnasse d'après les sources littéraires antiques. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, le monument était connu principalement par un passage de l'*Histoire Naturelle*<sup>44</sup>, dans laquelle Pline l'Ancien décrit une vaste construction rectangulaire, surmontée d'un portique de trente-six colonnes et couverte d'une haute pyramide tronquée<sup>45</sup>. Alors que Nicolas Houel suit les indications de Pline, Caron adopte pour son dessin le modèle bien différent de la *tholos*, soit un temple périptère, de plan circulaire, dont la *cella* abrite un tombeau indépendant sous une coupole maçonnée<sup>46</sup>. Ni le peintre, ni son commanditaire ne devaient connaître précisément le modèle de Primaticci, mais ils devaient savoir que le tombeau serait érigé au centre d'une rotonde : c'est là le principal point commun entre la chapelle des Valois et la représentation qu'ils donnent du mausolée antique.

Ces premières observations montrent que la fidélité aux sources, le respect des modèles architecturaux et la vraisemblance des compositions importaient beaucoup moins à Nicolas Houel et à Antoine Caron que la précision des idées politiques ou des valeurs morales qui pouvaient être transmises par le biais d'une invention graphique. Plus que les constructions véritables d'Artémise et de Catherine, c'est un idéal de vertus princières incarnées historiquement par les deux reines – la fidélité de l'épouse et la piété de la souveraine envers son défunt mari – qui semble visé par l'iconographie. Comme à d'autres endroits dans le manuscrit, l'artiste a donc imaginé un bâtiment extraordinaire, historiquement référencé mais stylistiquement hybride, qui se prête avant tout à une lecture moralisée des constructions royales. Du texte de Pline l'Ancien, il n'a retenu qu'un ensemble de caractères très généraux, à savoir le « circuit » de colonnes (*pteron*) entourant le bâtiment, la couverture à degrés surmontée d'un quadrigé, ainsi que l'abondance du décor sculpté en

---

<sup>44</sup> Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI, IV, 30-31.

<sup>45</sup> Le texte de Pline est aussi la source principale du commentaire de Guillaume Rouillé sur le mausolée d'Halicarnasse, *Pars prima Promptuarii iconum insigniorum a seculo hominum*, Lyon, 1553, p. 126 (Mausolus et Artemisia).

<sup>46</sup> Cette discordance entre le poème et le dessin a déjà été relevée par S. Ffollott et par V. Auclair (2000, p. 181-183).

façade. Tous ces éléments sont librement interprétés par le peintre, qui les associe à des monuments romains en vue de renforcer le parallèle historique. Le premier modèle est, sans surprise, un sanctuaire antique christianisé, le second une chapelle-martyrium « antiquement moderne ». En effet, Caron s'est inspiré d'une vue en coupe du Panthéon, récemment publiée par Antoine Lafréry à Rome<sup>47</sup>, pour le dessin de la rotonde dont il perce le dôme d'un large oculus, en contradiction complète avec la présence d'un groupe sommital. L'idée du portique circulaire, couronné d'une élégante balustrade, provient en revanche du *Tempietto* de Bramante dont le modèle était bien connu en France pour avoir été divulgué dès 1540 par Sebastiano Serlio<sup>48</sup>. Caron a poussé le détail de l'invention jusqu'à concevoir, pour la chambre funéraire, un décor sophistiqué qui emprunte à un autre bâtiment religieux, cette fois français, la chapelle du château d'Anet. La coupole du mausolée présente en effet un décor de caissons sculptés à nervures obliques, imité de Philibert Delorme ; l'élévation intérieure reproduit l'ordonnance très particulière du lanternon, avec son ordre de colonnes jumelées soutenant des arcades cintrées<sup>49</sup>. Au centre du dessin se détache le tombeau du roi Mausole dont la conception originale, et foncièrement hybride, répond aussi aux nécessités du parallèle historique. L'artiste n'a pas pris pour modèle les sépultures des Valois à la basilique Saint-Denis, mais il a imaginé un sarcophage richement sculpté dont le dessin croise le souvenir des tombeaux de l'Antiquité avec des tendances à la mode dans l'art funéraire ou les arts décoratifs. Ainsi, le décor sculpté de style primaticien contraste fortement avec le dessin rectangulaire de la cuve<sup>50</sup>, le détail du casque empanaché avec l'armure à la romaine du gisant, mollement allongé sur une couche où il feuillette un livre<sup>51</sup>.

### **Les palais d'Artémise-Catherine : les références à l'architecture « royale »**

La célébration de la régence devait aussi passer par la représentation des résidences royales qui prennent des formes exceptionnellement variées dans *l'Histoire de la reine Artémise*. Pour chaque sujet, Caron s'est attaché à concevoir un cadre approprié dont les

---

<sup>47</sup> *Panthei Fidelissime dimensi exterior et interior pars...*, 1553, burin, Lafréry éditeur. Cf. B. Rubach, *Ant. Lafreri Formis Romae...*, Berlin, Lukas Verlag, 2016, p. 286, n° 262.

<sup>48</sup> S. Serlio, *Il Terzo Libro...*, Venise, F. Marcolini, 1540, f° XLIII.

<sup>49</sup> Pauwels 2015, p. 35 ; Lurin 2016.

<sup>50</sup> Le décor sculpté évoque fortement les stucs bellifontains, en particulier ceux de la chambre de la duchesse d'Etampes, que connaissait sans doute Caron.

<sup>51</sup> Pour le gisant, l'artiste s'est peut-être inspiré du tombeau d'Albert Pie de Savoie, comte de Carpi, installé vers 1542 au couvent des Cordeliers (Paris, musée du Louvre, Sculptures, MR 1680).

dispositions et le style changent entièrement selon qu'il s'agit d'une scène de culte, de travail, de gouvernement ou encore d'instruction dans la vie du prince. Dans l'esprit du lecteur, la succession de ces espaces bien différenciés construit progressivement l'image d'un royaume prospère et puissant, gouverné par une régente vertueuse qui assume en toute légitimité l'autorité royale, tout en veillant à l'éducation du futur roi de Carie. Cette impression est confortée, à deux reprises, par le dessin des pages de titres<sup>52</sup> dont la composition rappelle fortement celle des portes triomphales érigées à l'occasion des fêtes, des cérémonies et des joyeuses entrées. Le second frontispice, en particulier (fig. 3), exploite la symbolique des formes architecturales pour célébrer métaphoriquement les vertus de la reine-mère et du jeune roi de France. L'ordre de colonnes jumelées, comme l'a montré Yves Pauwels<sup>53</sup>, est une déclinaison subtile de l'emblème de Charles IX : associé à un bossage rustique traversant, il exprime de manière saisissante la stabilité de l'édifice monarchique soutenu par *Pietas* et *Justitia*, deux vertus revendiquées par le roi. Mais cette porte est aussi une arche triomphale dont le registre supérieur célèbre les vertus de la reine, rapportées à celles d'une prestigieuse lignée de princesses antiques<sup>54</sup>. La composition s'ouvre sur un piédestal démesuré, portant une statue d'Artémise en Victoire – un motif peut-être inspiré par la *Roma Victrix*, une antique célèbre de la collection Cesi<sup>55</sup> – qui pourrait évoquer les récents succès militaires de Catherine.

Paradoxalement, les références aux résidences de la monarchie française restent peu nombreuses dans l'iconographie des palais d'Halicarnasse. Caron veille toujours à actualiser la description des lieux, allant jusqu'à imiter sur certains points les styles de Lescot, de Primatice ou de Delorme, mais il n'évoque jamais directement les grandes résidences des Valois. Seul le nouveau logis du Louvre fait une apparition discrète dans la composition de trois dessins qui décrivent des scènes d'audience, présidées par la régente. Ainsi, dans la première version de *l'Assemblée des Etats*<sup>56</sup>, Artémise siège en majesté à l'entrée d'un palais imaginaire dont le portail, précédé de quatre cariatides portant un élégant garde-corps orné d'un feston, évoque explicitement la tribune des musiciens dans la grande salle du Louvre. La seconde version<sup>57</sup> (fig. 4) montre la reine présidant les Etats dans une vaste salle voutée dont

---

<sup>52</sup> Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, RF 29752.1 et RF 29728.BIS1.

<sup>53</sup> Pauwels 2015, p. 37-38.

<sup>54</sup> Andromaque, Alceste, Zénobie, Argia.

<sup>55</sup> Nicolas Béatrizet, *Roma Victrix de Dacia Provincia subacta triumphans* (reproduction d'un groupe de la collection Cesi à Rome), 1549, burin. Cf. Rubach 2016, p. 340, n° 338.

<sup>56</sup> Turin, Biblioteca Reale, Inv. 16032.

<sup>57</sup> Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 17 r°.

la conception est calquée sur une vue d'optique de Du Cerceau<sup>58</sup>. Caron a retouché certains motifs comme l'ordre de colonnes doriques à chapiteau feuillagé, un détail singulier qui reprend une invention de Lescot pour le « tribunal » du Louvre. Un troisième dessin, illustrant les *Requêtes du peuple*, évoque de manière beaucoup plus lointaine l'ordonnance de cette tribune où siégeait publiquement le roi en diverses occasions<sup>59</sup>. La comparaison de ces dessins est éclairante : elle montre que Caron connaissait bien le nouveau logis du Louvre, qu'il était sensible aux inventions de Lescot, mais aussi conscient de la dimension symbolique des espaces de représentation à la cour de France. De simples références à l'architecture de la grande salle suffisent à conférer à ses dessins le caractère d'une audience solennelle au sein d'un palais royal.

Cette référence au Louvre constitue néanmoins un cas particulier, lié à la nécessité d'affirmer l'autorité de la régente à travers un lieu emblématique du pouvoir royal. Quand il s'agit d'évoquer le cadre domestique de la reine, Caron prend généralement pour modèle une tout autre résidence, bien connue de Catherine de Médicis, mais qui ne faisait en aucune façon partie des maisons royales. Il s'agit encore une fois du château d'Anet, la superbe demeure de Diane de Poitiers qui avait été bâtie à partir du milieu des années 1540 par Philibert Delorme avec le soutien financier du roi<sup>60</sup>. La référence la plus évidente aux bâtiments d'Anet se trouve dans la scène des *Placets*<sup>61</sup>, un épisode que Nicolas Houel situe dans « un lieu de plaisance » où la reine prend « son aise et ses esbatz »<sup>62</sup>. Là où le poème demeure très évasif, le dessin offre au contraire une description soignée des lieux qui fait directement référence à l'un des plus beaux *monuments* d'Anet, la fontaine de la Diane au cerf<sup>63</sup>. Pour le reste, l'image est fondée essentiellement sur des estampes - les perspectives et les vues de jardins de Vredeman de Vries<sup>64</sup>, associées pour le décor à des modèles bellifontains<sup>65</sup>. Un autre dessin, celui de *L'oraison funèbre*<sup>66</sup>, montre la reine assise à l'entrée d'un pavillon, entre deux banquettes

---

<sup>58</sup> Jacques Androuet du Cerceau, *Vues d'optique*, 1551, Orléans. Cf. Lurin 2016, p. 109.

<sup>59</sup> Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 15 v°.

<sup>60</sup> Sur le château d'Anet, voir notamment Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Philibert De l'Orme. Architecte du roi (1514-1570)*, Paris, Mengès, 2000.

<sup>61</sup> Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 37 r°.

<sup>62</sup> *Ibidem*, f° 5 v°.

<sup>63</sup> Selon Sheila Ffolliott (« Casting a Rival into the Shade : Catherine de Medici and Diane de Poitiers », *Art Journal*, 1989, p. 138-143), ce dessin visait à flatter la reine, qui cherchait depuis 1559 à s'approprier les signes de son ancienne rivale, Diane de Poitiers.

<sup>64</sup> Jan Vredeman de Vries, *Variae Achitecturae formae*, Anvers, Ioannes Gallaeus, 1562.

<sup>65</sup> La forme de la vasque rappelle un projet de coupe gravé par Fantuzzi d'après Rosso. Cf. H. Zerner, *Ecole de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969, n° 54 b.

<sup>66</sup> Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, Inv. 25139.

maçonnées supportant des figures de lions couchés. Ce motif, peut-être emprunté au décor de la Galerie d'Ulysse<sup>67</sup>, trouve à l'arrière-plan son contre-point architectural : les deux massifs surmontés d'un dôme, encadrant un petit escalier ovale à développement inversé, ont pour modèle les terminaisons extraordinaires des terrasses des courtines du château d'Anet. Les références à la maison de Diane sont particulièrement nombreuses dans le *Mausolée d'Halicarnasse*, mais aussi dans la *Présentation du sarcophage*<sup>68</sup> qui présente à l'arrière-plan un ensemble de bâtiments ouvrant sur un jardin (fig. 5). Au centre de la composition se détache une sorte de belvédère, dont la construction étagée et bien rythmée est en partie inspirée du châtelet d'Anet et, dans une moindre mesure, des avant-corps du logis du Louvre. D'autres références sont repérables dans le dessin du dôme, dans la façade du logis (portique de colonnes jumelées, rythme des fenêtres, forme des lucarnes), mais aussi dans le profil des tourelles d'angle, qui procède d'une extrapolation des culs-de-lampe des tourelles d'Anet<sup>69</sup>. Ce détail, vraiment remarquable, montre que Caron avait une connaissance précise et certainement directe du château de Diane de Poitiers. Il tend à confirmer l'hypothèse, formulée par Guy-Michel Leproux et développée dernièrement par Frédéric Hueber, selon laquelle l'artiste aurait travaillé à Anet à la fin des années 1550<sup>70</sup>. Plus généralement, l'oeuvre de Caron nous semble émaillé de références aux inventions de Philibert Delorme qui semblent avoir marqué durablement son imaginaire architectural<sup>71</sup>.

### **Une autre « Artémise » avant Catherine, Diane de Poitiers**

Comment justifier l'abondance et la précision de ces références au château d'Anet – une maison noble, fastueuse, mais non royale - au sein d'un projet encomiastique qui vise à célébrer la reine ? Au début des années 1560, lorsqu'il engage sa collaboration avec Nicolas Houel, Caron semble tenir le château de Diane de Poitiers comme le parangon de la résidence princière sous le règne de Henri II. L'artiste connaissait pourtant les maisons royales du Louvre et de Fontainebleau, qui n'étaient pas moins fastueuses ; il appréciait en outre les inventions

---

<sup>67</sup> On pense en particulier à une composition, gravée par Jean Chartier, illustrant la scène du retour d'Ulysse reconnu par ses chiens à l'entrée du palais d'Ithaque.

<sup>68</sup> Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 39 r°.

<sup>69</sup> Le détail est repris dans la composition des *Deux statues* (Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 26 r°).

<sup>70</sup> G.-M. Leproux, « Philibert Delorme architecte à Paris sous le règne de François II : les hôtels de Pisseleu et de Saint-Han, dits d'Angoulême et de Marie », *Documents d'histoire parisienne*, 14, 2012, p. 17 ; Hueber, 2018, p. 39-45.

<sup>71</sup> Lurin, 2016 ; *Idem*, « Anet imaginaire : la réception du château dans l'oeuvre d'Antoine Caron » dans Marion Boudon-Machuel (éd.), *Le château d'Anet*, à paraître.

de Lescot et bien entendu l'art du Primatice dont il s'était largement imprégné dans les années 1540. Anet demeure pourtant sa principale référence lorsqu'il s'agit d'évoquer la splendeur des palais ou du mausolée d'Halicarnasse, pourquoi ? Deux ordres d'explication très différents peuvent être avancés. Le premier correspond à une nécessité pratique pour le dessinateur : trouver des références assez prestigieuses, dans l'architecture du temps, pour évoquer le cadre particulier de la régence française *sous l'angle des bâtiments*. Le second, d'ordre symbolique, tient à une forme de congruence entre le décor monumental du château d'Anet, la thématique du deuil et le type de vertus féminines que Nicolas Houel entendait célébrer en tissant un parallèle entre les deux reines.

La chronologie générale des dessins, rapportée à l'histoire des constructions entreprises par la reine-mère, impose un premier constat : Catherine de Médicis avait fort peu bâti pour elle-même avant la majorité de Charles IX. A partir de 1563-1564, les projets personnels se multiplient à Saint-Maur, aux Tuileries, à Montceaux, plus tard à la basilique Saint-Denis et enfin à Chenonceaux, mais la conception des bâtiments et la mise en place des travaux prendront encore beaucoup de temps<sup>72</sup>. Alors qu'à la cour, la multiplication des chantiers imposait déjà l'image d'une grande reine bâtisseuse<sup>73</sup>, Houel et Caron n'avaient sans doute aucun moyen de s'informer des projets architecturaux, comme on l'a déjà noté à propos du mausolée de Henri II. L'illustration du manuscrit posait donc, dès l'origine, un problème iconographique : comment évoquer, à travers les palais d'Artémise, les maisons et le train personnel de Catherine en l'absence de modèles précis dans l'architecture contemporaine ? On peut néanmoins s'interroger sur l'opportunité du choix d'Anet pour évoquer le cadre domestique de la reine. La veuve de Henri II pouvait-elle recevoir favorablement ces références, à peine dissimulées, à la maison de son ancienne rivale ? Houel et Caron auraient-ils commis un impair ? Si les motifs d'inimitié entre les deux femmes étaient encore nombreux à la mort de Henri II, leurs rapports s'étaient nettement distendus au milieu des années 1560, période à laquelle Caron semble avoir réalisé la majorité des dessins traitant de l'instruction du prince et de la construction du mausolée. En outre, à la mort de Diane de

---

<sup>72</sup> Sur la chronologie des bâtiments de la reine, nous renvoyons à la mise au point d'Etienne Faisant dans le présent ouvrage.

<sup>73</sup> Dans l'épître de 1570, Houel mentionne en passant les « aedifices et maisons des Tuilleries, de Mouceaux, de Saint Maur, et infinité d'autres que vous avez fait bastir et construire, enrichir de sculptures et belles peintures ». Le poème de Louis d'Orléans évoque dans le même manuscrit les « riche[s] maison[s] qui rien qu'encommencée[s] / Admoindrissez pourtant l'oeuvre plus avancée / du Louvre tant superbe, et qui vous promettez / de passer en beauté toutes antiquitez » (Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 2 r° et 3 r°).

Poitiers (26 avril 1566), le château était passé aux mains de Louise de Brézé et de son époux, Claude II de Lorraine, le puissant chef du parti catholique qui comptait aussi parmi les favoris de la reine. L'œuvre de Caron comporte d'ailleurs une autre référence, certes isolée, mais tout à fait explicite, à une autre propriété qui appartenait depuis 1552 au propre frère du duc d'Aumale, le cardinal Charles de Lorraine. Dans l'une de scènes illustrant le cortège funéraire du roi Mausole, les porteurs de couronnes et les ambassadeurs défilent en contrebas d'une terrasse monumentale, dominée par la silhouette d'un pavillon à haut comble qui évoque celui de la Grotte au château de Meudon<sup>74</sup>. Au début des années 1560, ces multiples références architecturales pourraient donc viser le parti des Guises autant que la reine. L'iconographie des palais d'Artémise répondrait en cela à une double logique courtisane dans l'esprit de Nicolas Houel : honorer au premier chef Catherine de Médicis, tout en rendant un hommage discret à la famille de Lorraine, à travers des images inspirées de lieux qui étaient effectivement connus et admirés de la reine<sup>75</sup>.

L'autre raison, plus intéressante, dans la mesure où elle permet de croiser l'iconographie des bâtiments avec des thématiques majeures du discours de Nicolas Houel, réside dans le caractère à la fois « mémorial » et très « antiquisant » du château d'Anet. On sait que le bâtiment avait surpris par sa magnificence et la richesse de son inspiration antique, deux traits souvent soulignés dans les écrits du temps<sup>76</sup>. Mais Anet était avant tout la demeure d'une femme d'exception, Diane de Poitiers, qui avait fait le vœu de porter éternellement le deuil de son mari, Louis de Brézé. Bien avant la construction du palais des Tuileries par Catherine de Médicis, la Grande Sénéchale avait pensé sa propre maison comme un temple des vertus nobiliaires dont l'une des fonctions était d'entretenir le culte du défunt mari, l'autre de célébrer son statut de veuve, la noblesse de sa race et ses qualités personnelles. Sans entrer dans les détails de l'analyse architecturale qui présente une réelle dimension iconologique<sup>77</sup>, on peut souligner ici les principales manifestations du deuil, de l'amour conjugal, de la piété

---

<sup>74</sup> Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 9r° ; C. Bourel Le Gouilloux, « Il castello e la grotta di Meudon », dans S. Frommel (dir.), *Francesco Primaticcio architetto*, Milan, Electa, 2005, p. 286-287, n° 16 (a.b.c) ; Pauwels 2015, p. 35.

<sup>75</sup> Les séjours de Catherine étant mal connus sous le règne de Henri II, nous formulons cette dernière idée à titre d'hypothèse.

<sup>76</sup> Les nombreux poèmes inspirés par le château d'Anet sont sur ce point éloquentes. Cf. J. Balsamo, « Les poètes d'Anet » dans *Henri II et les arts*, actes de colloque (Ecole du Louvre/Musée national de la Renaissance, 25-27 septembre 1997), Paris, Ecole du Louvre, 2003, p. 417-425.

<sup>77</sup> Nous développerons tous ces aspects dans le cadre d'un ouvrage consacré au château d'Anet, à paraître sous la direction de Marion Boudon-Machuel.



et du rang dans la conception de l'entrée et du logis seigneurial : la composition inédite du châtelet, inspirée des restitutions antiques de mausolées antiques (fig. 6) ; la richesse de la sculpture monumentale qui développe des thématiques funéraires mais aussi religieuses et plus généralement sacrales (iconographies du cerf, du sarcophage et de la libation antique, personnalisées par le décor emblématique) ; l'ordonnance très particulière du frontispice, qui solennise l'entrée principale du logis, tout en faisant écho au tombeau de Brézé à la cathédrale de Rouen ; enfin, l'éloquence des inscriptions latines qui célèbrent subtilement les vertus de Diane, de son mari, mais aussi de Henri II, en des termes suffisamment larges ou ambigus pour permettre une lecture moralisée des bâtiments. Gravée sur une table de marbre noir qui surplombait à l'origine une statue en pied de Louis de Brézé, l'une de ces inscriptions est une véritable dédicace qui désigne aussi le château comme un « monument », élevé par une veuve reconnaissante à la mémoire de son défunt mari<sup>78</sup>.

Anet était donc l'œuvre d'une nouvelle Artémise et Antoine Caron l'avait certainement compris, bien avant de travailler avec Nicolas Houel. C'est lui qui dut présenter le château à l'auteur comme le parfait exemple d'une grande demeure à l'antique. Les bâtiments d'Anet et leurs décors constituaient en outre d'excellents modèles pour célébrer la reine dans la mesure où ils avaient été pensés à l'aune d'un mythe personnel, dominé par la thématique du deuil, celui de la noble et chaste Diane. *L'Histoire de la reine Artémise* présente d'ailleurs une autre composition dont le décor détourne, au bénéfice de Catherine, l'une des principales expressions du veuvage dans la vie de Diane, à savoir son emblème personnel. Il s'agit d'un frontispice allégorique<sup>79</sup> (fig. 7) qui initie le parallèle entre les deux couples royaux sous la forme d'un arc de triomphe chargé de portraits, de tableaux historiques et de nombreux symboles<sup>80</sup>. Entre la commémoration du deuil et celle du mariage princier<sup>81</sup>, l'auteur entend

---

<sup>78</sup> « A Brézé son époux, Diane reconnaissante a élevé / ces monuments pour que perdure le souvenir de son mari » (*Braezeo haec statuit pergrata Diana marito / Ut diuturna sui sint monumenta viri*). Ce texte doit être rapproché d'un passage d'Aulu-Gelle célébrant la construction du mausolée par Artémise (*Noctes Atticae*, X, 18, 4-5) : « Elle fit élever à grands frais, pour conserver la mémoire de son époux, ce sépulcre fameux, qui mérita d'être compté au nombre des Sept Merveilles du monde » (*Molita quoque est ingenti impetu operis conservandae mariti memoriae sepulcrum illud memoratissimum dignatumque numerari inter septem omnium terrarum spectacula*).

<sup>79</sup> Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, RF 29752.7

<sup>80</sup> La composition semble avoir pour modèle le dessin d'un arc éphémère érigé pour l'entrée de Henri II à Paris en 1549, celui de la rue Saint-Antoine. Seul le registre supérieur a été modifié à l'imitation de l'Arc de Constantin, dont la composition était bien connue par les livres d'architecture et les estampes. Cf. Jean Martin, *C'est l'ordre qui a été tenu à la nouvelle et joyeuse entrée...*, Paris, Jean Dallery, 1549, p. 36.

<sup>81</sup> Rappelons que le motif central illustre le rite de la *unctio dextrarum* dans le mariage latin, un détail repris au traité de Guillaume Du Choul sur la religion romaine.

célébrer ici une triade de vertus qui, d'après le poème, seraient inscrites dans le « cœur » d'Artémise et de Catherine. « Vérité, Honneur et Amour » fondent la « foi » des deux femmes, une foi qui leur donne la « force » de conduire les armées et qui trouve son expression ultime dans l'édification des mausolées<sup>82</sup>. Or le frontispice présente et même expose, dans les travées latérales, deux monuments funéraires qui reprennent, en les reformulant<sup>83</sup>, les principaux éléments constitutifs de l'emblème de Diane de Poitiers : un sarcophage surmonté d'une flèche qui est entrelacée de lauriers et tournée vers le ciel. Publié dès 1557 par Claude Paradin<sup>84</sup>, cet emblème était bien connu du peintre qui avait pu en admirer les multiples manifestations artistiques dans la décoration, le mobilier, mais aussi les bâtiments du château d'Anet. Ainsi, la superbe fontaine de la cour des offices était l'exacte transposition dans la pierre et le métal doré de ce sarcophage emblématique auquel faisaient aussi écho les souches de cheminée à l'entrée du château et les couvrements des lucarnes du logis. Dans le dessin de Caron, la forme de la cuve a été modifiée, la flèche remplacée par un obélisque<sup>85</sup>, les lauriers enrichis de chiffres, d'insignes et d'emblèmes qui rendent un hommage personnalisé aux rois de France et de Carie<sup>86</sup>. La dimension emblématique du nouveau motif est confirmée, à l'arrière-plan, par un portait de la reine et plus encore par un semé de larmes – évident rappel, depuis l'image, de la devise de Catherine que l'auteur avait fait reproduire sur tous les cadres (*Ardorem extincta testantur vivere flamma*)<sup>87</sup>.

## Conclusion

Nous espérons avoir dévoilé toute la subtilité d'un discours architectural qui développe une véritable iconologie des bâtiments royaux au sein de *l'Histoire de la reine Artémise*. Les compositions les plus complexes - celles où le discours trouve une expression concrète dans les formes allégorisées de l'architecture ou du décor – sont certainement les fruits d'une

---

<sup>82</sup> Ces deux aspects majeurs de la régence sont évoqués à travers quatre petits tableaux narratifs, qui ornent les champs de l'attique et du stylobate.

<sup>83</sup> Notre analyse rejoint celle de Sheila Ffolliott (1989), en la nuancant pour ce qui concerne Nicolas Houel. Le détournement des attributs de la duchesse, au bénéfice de la reine, nous paraît motivé par des enjeux symboliques plus que par la connaissance d'une rivalité personnelle.

<sup>84</sup> C. Paradin, *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes, 1557, p. 52.

<sup>85</sup> Selon l'un des poèmes, la dépouille de Mausole aurait été ensevelie sous un obélisque avant d'être réduite en cendre sur l'ordre d'Artémise (Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 43 v°).

<sup>86</sup> Des insignes royaux, les chiffres couronnés des deux rois, des branches de laurier et deux ornements sommitaux : le croissant de lune de Henri II et une sphère pour Mausole (symbole solaire ou référence à « l'aiguille » du Vatican qui, selon la légende, contenait les cendres de Jules César).

<sup>87</sup> A l'instar de l'image qui complète normalement la devise, ce semé de larmes rend visible le sujet absent de la phrase : « Elles [les larmes] témoignent que l'ardeur est toujours vivante, bien que la flamme soit éteinte ».

collaboration active entre le peintre et l'écrivain. Seul Nicolas Houel pouvait en effet décider des thèmes, orienter l'artiste vers les sources littéraires, fixer avec lui le sens de chaque allégorie, mais il ne pouvait le faire sans compter avec le talent d'Antoine Caron qui mettait à son service de grandes capacités d'invention et une vaste culture visuelle<sup>88</sup>. La connaissance par le peintre du château d'Anet, du style de Delorme et de l'emblématique de Diane de Poitiers aura certainement joué un rôle déterminant dans l'élaboration de ce portrait de la reine en Artémise. Il resterait à approfondir, en partant des écrits de Nicolas Houel, les conceptions politiques, morales mais aussi économiques des bâtiments royaux qui soutendent la composition de plusieurs dessins. Quelques jalons peuvent être posés à partir de la lecture des poèmes<sup>89</sup> qui tissent une relation étroite entre le gouvernement du royaume, les bâtiments de la Couronne et l'idéal politique incarné par la régente. Ainsi, on peut observer que l'assemblée des Etats, dans ses deux versions, est située dans des espaces très ouverts où la reine ne siège pas seule mais avec le prince, entourée des représentants qui l'ont « élue » à la régence<sup>90</sup>. Quant aux maisons royales, elles ne sont jamais décrites comme les lieux du loisir et des divertissements de cour<sup>91</sup>. Ce sont plutôt des retraites personnelles, nécessaires à la régente, qui s'y consacre principalement à l'étude, au travail et à l'éducation du prince. Bâtir, en temps de paix, est un devoir pour le souverain : le prince devra donc apprendre l'architecture<sup>92</sup> en vue de construire magnifiquement puisqu'il dispose lui-même d'un grand « ménage »<sup>93</sup>. Enfin, la construction du « divin mausolée » est présentée comme une œuvre pieuse et même nécessaire à la monarchie<sup>94</sup> : il a valeur de sanctuaire, pour ces vertus royales que la régente se charge de transmettre personnellement au futur souverain<sup>95</sup>. Ainsi, dans la suite des poèmes, comme dans d'autres œuvres contemporaines<sup>96</sup>, on assiste logiquement à

---

<sup>88</sup> Il convient donc de nuancer les conclusions de V. Auclair, qui tend à minorer le rôle de l'artiste dans l'invention des dessins (2000, p. 168-169).

<sup>89</sup> Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4.

<sup>90</sup> « La royne qui vouloit cestes charge fuir, / Gouvernante on esleut du roy et de Carie » (f° 37 v°).

<sup>91</sup> Un court passage, déjà cité, évoque un « lieu de plaisance / où lors elle prenoit son aise, et ses esbatz » (f° 5 v°).

<sup>92</sup> « Cela luy enseignoit les ouvrages plus beaux / Dont il devoit peupler ses maisons, et chasteaux, / Et les rendre en beauté sus toutes admirables [...] » (f° 36 v°).

<sup>93</sup> « Ce qui montrait assez qu'il estoit son mesnage / Car cil qui veult bastir ne si doit pas bouter, S'il ne voit a combien luy revient son ouvrage » (f° 30 v°).

<sup>94</sup> « Le Roy estant instruit, lors la royne pensa, / De bien tost eslever, et de mettre en nature, / Ceste riche, superbe, et brave sepulture, / Que de sa main depuis premiere elle advança » (f° 30 v°).

<sup>95</sup> Sur cet aspect, voir également Auclair 2000, p. 167.

<sup>96</sup> En particulier le monument du cœur de Henri II, dans le couvent des Célestins à Paris, avec le poème éponyme de Ronsard, qui développe déjà le thème de la reine en nouvelle Artémise, tombeau vivant des vertus du roi.

un déplacement de la notion de monument royal sur la personne même de Catherine de Médicis<sup>97</sup>. Le grand mausolée, l'urne funéraire, les pompeux discours finissent par s'effacer devant ce qui constitue, pour Nicolas Houel, le premier « monument » du corps du roi<sup>98</sup>. Vivant tombeau de Henri II parmi les hommes, le cœur de Catherine est aussi le conservatoire des valeurs de la monarchie française, ce glorieux édifice dont elle a assuré la garde en attendant que son fils se montre « digne de son Empire / et digne de luy mesme »<sup>99</sup>.

\*\*\*

## Illustrations



**Fig. 1 :** Antoine Caron, *La prise de Rhodes*, après 1566, pierre noire, plume et encre brune, lavis, rehauts de gouache, 406x551 mm, Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 21 r°.

<sup>97</sup> « Disant qu'ayant esté de si bonne nature, / Non sus soy seulement, et moins auprès de soy, / Mais dedans soy plustost, il falloit qu'à ce Roy / Vivante elle donnast, et tombe et sepulture » (f° 44 v°).

<sup>98</sup> « Et dans un vase d'or, qui ne faisoit qu'attendre / Qu'estre de ce Roy mort le second monument, / La Royne la posa tant que finalement / Son corps pour un tombeau elle luy dagna rendre ».

<sup>99</sup> Argumentaire du Second Livre, f° 15 r°.



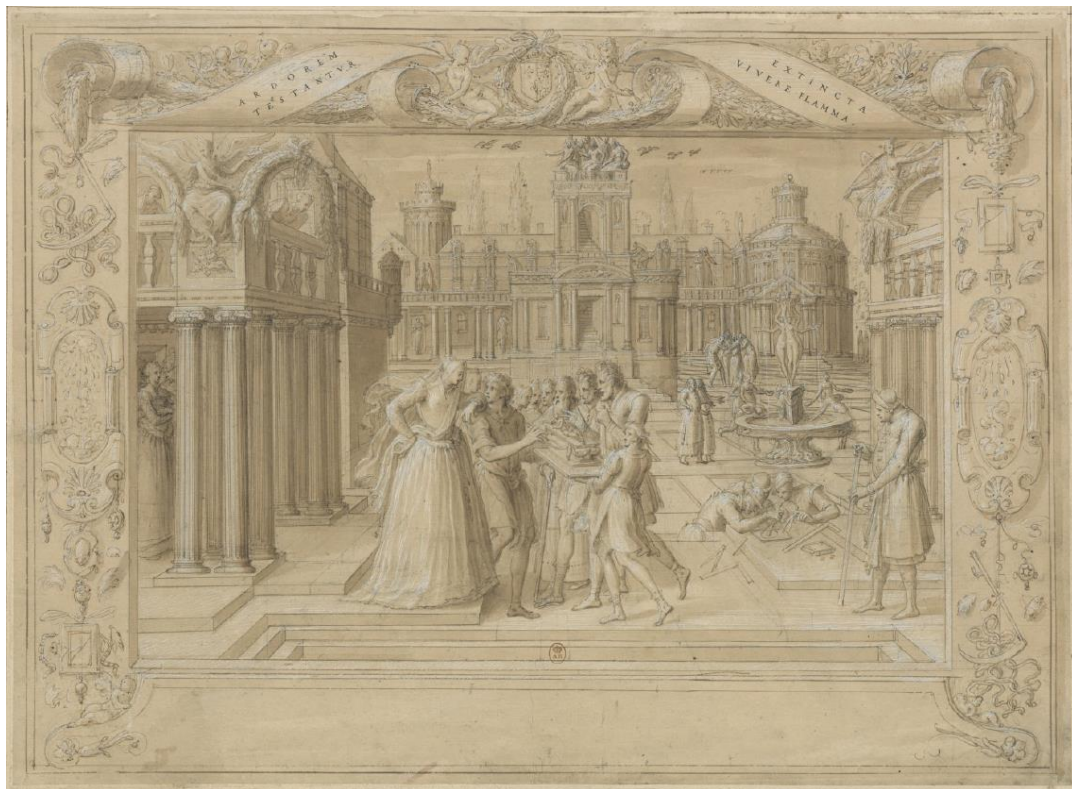
**Fig. 2 :** Antoine Caron, *Le Mausolée d'Halicarnasse*, après 1566, plume et encre brune, lavis, rehauts de gouache, 407x546 mm, Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 43 r°.



**Fig. 3 :** Antoine Caron, *Frontispice du second livre de l'histoire de la reine Artémise*, pierre noire, plume et encre brune, lavis, rehauts de gouache, 410x557 mm, Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, RF 29728.BIS1



**Fig. 4 :** Antoine Caron, *L'Assemblée des Etats*, après 1566, pierre noire, plume et encre brune, lavis, rehauts de gouache, 407x458 mm, Paris, BnF Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 17 r°.



**Fig. 5 :** Antoine Caron, *La présentation du sarcophage*, après 1566, plume et encre brune, lavis, rehauts de gouache, 413x563 mm, Paris, BnF, Estampes, Rés. AD-105-FT 4, f° 39 r°.



**Fig. 6 :** Château d'Anet (Eure-et-Loir), corps d'entrée, face extérieure (cliché de l'auteur).



**Fig. 7 :** Antoine Caron, *Fidei Simulacrum*, plume et encre brune, lavis, rehauts de gouache, 414x556 mm, Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, RF 29752.7