

De l'imaginaire des historiens locaux à l'imaginaire de François I^{er} et de Henri II : les sculptures scandaleuses du château de Villers-Cotterêts

Tous les historiens cotteréziens des XIX^e et XX^e siècles se sont penchés sur l'histoire du château construit à Villers-Cotterêts par François I^{er} et Henri II. Ils ont collecté des renseignements et ont rédigé des synthèses. De cette façon, ils ont essayé de « combler la soif de savoir des amateurs d'histoire et de “petites histoires”¹ ». Mais lorsqu'il leur a fallu parler des H, des K et des croissants du pavillon de l'auditoire, des caissons de l'escalier sud-est et des œuvres disparues, ils n'ont pas su se garder de leurs préjugés et, plutôt que d'aller vers l'imaginaire de François I^{er} et de Henri II, sont restés prisonniers du leur. Ainsi est né le mythe des sculptures scandaleuses du château de Villers-Cotterêts. Analyser son contenu, c'est montrer les difficultés du travail de l'historien local.

Les H, les K et les croissants du pavillon de l'auditoire

Deux couples de H et de K sont visibles sur la face occidentale du pavillon de l'auditoire. Tous sont surmontés d'une couronne fermée mais, alors que celui de droite est uni par un lacs d'amour, celui de gauche l'est par un croissant. Ce dernier emblème n'apparaît seul qu'à cet endroit. Plus bas sur la face occidentale, ainsi que sur la façade, on voit des groupes de trois croissants enlacés qui alternent avec des H feuillagés.

L'abbé François Chollet, curé-doyen de Villers-Cotterêts, a été le premier historien local à exprimer son étonnement à la vue de ces sculptures. Il l'a fait ainsi dans son *Serment mal gardé ou Villers-Cotterêts et ses environs* publié en 1853 : « Cet édifice [...] remonte jusqu'aux temps de Henri II et de Catherine de Médicis [...]. Deux lettres entrelacées H. K. et surmontées d'une couronne avec des fleurs de lys, gravées sur les murs en plusieurs endroits en sont la preuve [...]. Le faisceau d'arcs ou de croissants qui paraît sur la devanture de la prison, pourrait bien signifier Diane de Poitiers, maîtresse de ce même roi Henri II. Singulière époque, temps vraiment singuliers que ceux où les rois et les princes ne rougissaient point de laisser afficher les désordres de leurs mœurs sur les murs d'un monument public². »

1. Marcel Leroy, *Le Château de Villers-Cotterêts*, Villers-Cotterêts, Société historique régionale de Villers-Cotterêts, 1964, 3^e éd., p. 1.

2. François Chollet, *Un serment mal gardé ou Villers-Cotterêts et ses environs*, Villers-Cotterêts – Soissons, Obry-Lalance, 1853, p. 200.

Ce que l'abbé Chollet a du mal à imaginer, c'est qu'un roi de France – un roi dit très chrétien – n'avait pas honte de son adultère. Pour bien comprendre ce prêtre, il ne faut pas oublier qu'entre Henri II et lui, il y a le concile de Trente et la revalorisation du sacrement du mariage. Au XVII^e siècle, saint François de Sales a proclamé, dans son *Introduction à la vie dévote*, la sainteté de celui-ci, son éminente dignité et le respect qui lui est dû, et il a été suivi par Fénelon et Bossuet, ce dernier écrivant à Madame Cornuau : « Je vous ai dit souvent, ma Fille, que l'état du mariage est saint. Les Vierges qui le méprisent ne sont pas des Vierges sages³. » Mais, dans la première moitié du siècle précédent, ce sacrement était encore privé de prestige : la dame des pensées doublait alors couramment la femme de tous les jours.

Comme dans la LXIII^e nouvelle de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, la sœur de François I^r, il n'était pas rare de rencontrer « un seigneur beau et honnête » qui, « d'un costé, [...] avoit une femme qui luy portoit de beaux enfans, dont il se contentoit très fort, et vivoient en telle paix que pour rien il n'eut voulu qu'elle eut prins mauvais soupçon de luy », et qui, « d'autre part, [...] estoit serviteur d'une des plus belles dames qui fut de son temps en France, laquelle il aymoit, estimoit tant, que toutes les aultres luy sembloient laydes auprès d'elle⁴ ». Tel était Henri II avec sa « Dame », Diane de Poitiers, et son épouse légitime, Catherine de Médicis. L'ambassadeur Lorenzo Contarini n'a pas caché les efforts que devait faire celle-ci pour supporter sa situation : « La reine ne pouvait souffrir dès le commencement de son règne un tel amour et une telle faveur de la part du roi pour la duchesse mais, depuis, sur les prières instantes du roi, elle s'est résignée et elle supporte avec patience. La reine fréquente même continuellement la duchesse qui, de son côté, lui rend les meilleurs offices dans l'esprit du roi, et souvent c'est elle qui l'exhorté à aller dormir avec la reine⁵. »

Le romantique Alexandre Dumas, quant à lui, pouvait facilement imaginer ce qu'avait dû être le ménage à trois formé par Henri II, Catherine de Médicis et Diane de Poitiers. Dans *La Reine Margot*, *La Dame de Monsoreau* et *Les Quarante-Cinq*, il avait déjà su montrer des Grands du XVI^e siècle dissimulateurs et débauchés qui faisaient fi du sacrement du mariage. Aussi, dans un article de 1864 consacré à son Villers-Cotterêts natal, s'est-il proposé de raconter l'histoire des H, des K et des croissants du pavillon de l'auditoire. Il l'a fait avec son incontestable talent de romancier, mais – comme à son habitude – sans un grand souci de l'exactitude des faits :

3. François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, éd. André Ravier, s.l., Atelier Henry Labat, 1989, chap. XXXVIII : « Avis pour les gens mariés », p. 291-299, et chap. XXXIX : « De l'honnêteté du lit nuptial », p. 300-304 ; Fénelon, *De l'éducation des filles*, Amsterdam-Leipzig, Arkstée-Merksus, 1758, p. 92-93 ; Jacques-Bénigne Bossuet, *Oeuvres*, t. XI, Paris, Antoine Boudet, 1778, p. 464.

4. Marguerite de Navarre, « L'Heptaméron », *Conteurs français du XVI^e siècle*, éd. Pierre Jourda, Paris, Gallimard, 1979, p. 1069. Voir Lucien Febvre, *Amour sacré, amour profane. Autour de l'Heptaméron*, Paris, Gallimard, 1971, p. 292-325.

5. Cité par Ivan Cloulas. *Catherine de Médicis*, Paris, Fayard, 1979, p. 82.

« Catherine vint au monde avec une peau olivâtre et visqueuse qui conserva toute sa vie la froideur humide de la peau de l'anguille.

Henri II, onze ou douze ans prisonnier en Espagne [...], à son retour en France, y trouva [...] la couronne et la maîtresse de son père [Diane de Poitiers]. La couronne était vieille, la maîtresse encore jeune, toutes deux étaient belles : il s'empara de toutes deux.

Ce fut alors que de Florence on lui amena pour femme cette Catherine, petite, noire, suante.

La comparaison avec la splendide Diane de Poitiers ne fut point à l'avantage de l'Italienne. Henri II reçut Catherine dans son lit, mais pendant onze ans, je crois, refusa de lui en faire les honneurs, si bien que le bruit se répandit que l'épouse était stérile.

Cette stérilité réjouissait fort le duc d'Orléans, héritier de la couronne, si Henri II mourait sans enfants, mais inquiétait dans une mesure au moins égale deux autres personnes.

Ces deux autres personnes étaient, l'une la femme, l'autre la maîtresse du roi.

En effet, si Henri mourait sans enfants, sa veuve était renvoyée en Italie avec ou sans son douaire, et sa maîtresse était exilée de la Cour, reléguée dans quelque château de province, dans une prison peut-être.

Il en résulta que Catherine, au lieu d'être jalouse de Diane de Poitiers, ayant les mêmes intérêts qu'elle, se rapprocha d'elle : et que Diane de Poitiers, intéressée à ce que la stérilité de Catherine cessât, au lieu d'éloigner, comme elle eût probablement fait dans une autre circonstance, la femme du mari, fit tout au monde, au contraire, pour rapprocher le mari de la femme, et y réussit.

Comprenez-vous maintenant [...] ces croissants qui en se recourbant rapprochent en les liant d'un lac d'amour ces H et ces K, et comment le blason de la maîtresse a l'honneur de se trouver, en symbole de reconnaissance, sur la même façade et même sur la même pierre que les initiales de Henri et de Catherine⁶. »

Presque tout est faux dans ce pittoresque récit dumasiens très inspiré de l'histioriographie protestante. Ainsi, Henri II n'est pas demeuré prisonnier en Espagne pendant « onze ou douze ans » : onze ans était l'âge qu'il avait à sa libération, en 1530, après une captivité qui avait commencé en 1526, au lendemain du Traité de Madrid imposé par Charles Quint à François I⁷. Il n'était pas non plus déjà l'amant de Diane de Poitiers lorsqu'il épousa, en 1533, Catherine de Médicis : la grande sénéchale de Normandie fut une veuve irréprochable jusqu'en 1538 et Henri dut lui faire une cour assidue, sans pour autant se détourner de sa femme légitime⁸.

6. Alexandre Dumas, *Le Pays natal*, éd. Claude Schopp, Paris, Mercure de France, 1996, p. 23-25.

7. I. Cloulas, *Henri II*, Paris, Fayard, 1985, p. 35-53.

8. I. Cloulas, *Diane de Poitiers*, Paris, Fayard, 1999, p. 78-103. Rien ne prouve que Diane de Poitiers ait été la maîtresse de François I^r : *ibid.*, p. 59-61.

Certes, Catherine de Médicis n'était pas particulièrement belle, avec son visage rond, ses yeux gros et sa lèvre forte, mais elle avait un regard intelligent, elle était gracieuse et aimable, et faisait preuve d'une remarquable élégance et d'une culture brillante. Aussi était-elle très appréciée par son mari et par son beau-père, bien qu'elle tardât à engendrer : « Elle se fit tellement aimer du roy son beau-père, et du roy Henry son mary », nous apprend Brantôme, que, « demeurant dix ans sans produire lignée, il y eust forces personnes qui persuadèrent au roy et à M. le Dauphin son mary de la répudier, car il estoit besoing d'avoir de la lignée en France : jamais ny l'un ny l'autre n'y voulurent consentir, tant ils l'aymoient : aussi dans les dix ans, selon le naturel des femmes de la race de Médicis qui sont tardives à concevoir, elle commença à produire le petit roy François deuxiesme⁹. »

Alexandre Dumas a en revanche raison lorsqu'il évoque l'aide décisive apportée par Diane de Poitiers à Catherine de Médicis pour lui permettre de surmonter l'épreuve de sa stérilité. C'était parce que la maîtresse du dauphin ne souffrait aucune négligence et qu'elle obligeait son amant à coucher assidûment avec sa femme que l'ambassadeur vénitien Matteo Dandolo put dire de celle-ci en 1542 : « Le dauphin son mari l'aime et lui prodigue continuellement des caresses¹⁰. » Ainsi le miracle tant attendu se produisit : le 19 janvier 1544, Catherine de Médicis donna naissance à son premier enfant, le futur François II, et dix autres suivirent jusqu'en 1556, à un rythme remarquable. Quant à admettre, comme l'illustre romancier, que ce fut pour remercier Diane de Poitiers qu'Henri mêla le « blason » de sa maîtresse à sa propre emblématique, c'est aller vite en besogne : sous le règne de François Ier, le croissant était déjà l'emblème d'Henri, alors que Diane de Poitiers n'utilisait encore que la torche renversée en train de s'éteindre, pour rappeler qu'elle était la veuve du grand sénéchal Louis de Brézé¹¹.

Avec l'historien local suivant, Alexandre Michaux, le souci de l'exactitude des faits a été plus grand, mais les préjugés ont continué à nuire à leur compréhension. Ainsi, dans son *Histoire de Villers-Cotterêts* publiée en 1867, lorsqu'il a évoqué les H, les K et les croissants du pavillon de l'auditoire, il a écrit : « Nos rois n'étaient pas des saints, mais ils ne poussaient point l'audace jusqu'à vouloir immortaliser leurs débauches » et, plutôt que de croire un souverain très chrétien capable de n'avoir pas honte de son adultère, il a cherché à montrer que le croissant était avant tout un emblème de Catherine de Médicis.

Pour cela, il a dit : « Catherine, par sa mère, Madeleine de la Tour de Boulogne, descendait de Godefroy de Bouillon, premier roi de Jérusalem ; elle

9. Brantôme, *Œuvres complètes*, t. VII : *Rodomontades espagnolles – Sermens espagnols – M. de La Noue – Retraictes de guerre. Des dames*, éd. Ludovic Lafanne, Paris, Société de l'Histoire de France, 1873, p. 341. Voir I. Cloulas, *Catherine de Médicis*, *op. cit.*, p. 67-69.

10. *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimoseto*, éd. E. Alberi, série I, vol. IV, Florence, 1860, p. 47-48 ; I. Cloulas, *Diane de Poitiers*, *op. cit.*, p. 109-110.

11. I. Cloulas, *Henri II*, *op. cit.*, p. 109-110.

pouvait bien, en mémoire de son illustre ancêtre, adopter le croissant oriental », et il n'a donné qu'un seul exemple :

« Catherine employa cette devise sur des tapisseries qu'elle fit faire pour Monsieur, duc d'Anjou, depuis Henri III.

Passerat fit un sonnet sur la devise de ces tapisseries dont le mot était : *Rien ne croit de plus beau.*

Voici la fin de ce sonnet :

*En France un roi, comme au ciel un soleil
Ne peut avoir ni plus grand ni pareil :
Monsieur est seul qui sa clarté seconde
Luisant par lui ainsi que le CROISSANT
Sur toute étoile en l'air apparaissant,
Qui de la nuit fait naître un jour au monde. »*

Aucune preuve de l'utilisation du croissant par Catherine de Médicis pour son propre compte n'était avancée, mais Alexandre Michaux semblait tellement convaincu que « le croissant était plutôt choisi par Catherine de Médicis, elle-même¹² », que ses propos ont fait autorité chez ses successeurs.

L'un de ceux-ci a été Ernest Roch, le premier secrétaire de la Société historique régionale de Villers-Cotterêts créée en 1905. Dans son histoire du château paru en 1909, il n'a pas hésité – avec conviction – à paraphraser Alexandre Michaux : « Ces pavillons [...] étaient [...] ornés des monogrammes entrelacés de Henri et de Katerine de Médicis et d'un gracieux assemblage de croissants, qui fit dire à certains auteurs – et contrairement à la vérité – que cet emblème était relatif à la liaison du Roi et de Diane de Poitiers. Ces croissants furent choisis par Catherine de Médicis, elle-même, qui les fit reproduire sur les tapisseries ornant la chambre du duc d'Anjou, son fils (plus tard Henri III). » Mais il a cru tout de même bon de rajouter quelques justificatifs tirés du mythe fort en vogue au XIX^e siècle de la Catherine florentine, machiavélique et éprise de sciences occultes : « Catherine de Médicis qui s'occupait beaucoup d'astronomie et de chiromancie (en compagnie de son compatriote Cosme Ruggieri) attribuait aux croissants une puissance protectrice extraordinaire ; de plus ces croissants ressemblaient à la lettre initiale de son prénom francisé et enfin, n'ignorant rien des amours du Roi et de Diane, mais en bonne Italienne, vivant avec son mal d'épouse offensée, elle comprit qu'en faisant mettre un double ou un triple croissant dans ses armes ou emblèmes particuliers, elle égarerait ainsi les critiques – ce à quoi, d'ailleurs elle ne parvint que trop¹³. »

Certes, Catherine de Médicis eut souvent recours aux astrologues et aux magiciens, mais ce fut surtout dans la période d'incertitude et d'angoisse person-

12. Alexandre Michaux, *Villers-Cotterêts et ses environs*, Paris, rééd. Res Universis, 1988, p. 32 et 31.

13. Ernest Roch, « L'Ancien Château royal », *Bulletin de la Société historique régionale de Villers-Cotterêts*, 1909, p. 177-178. Sur le mythe fort en vogue au XIX^e siècle de la Catherine florentine, machiavélique et éprise de sciences occultes, I. Cloulas, *Catherine de Médicis*, op. cit., p. 16.

nelle qui suivit la mort de son mari en 1559. Ce fut ainsi peu de temps après l'avènement de François II qu'elle aurait consulté le miroir magique détenu par Côme Ruggieri : ses fils seraient apparus, ils auraient tourné autant de fois qu'ils devaient régner d'années et, après une courte apparition du futur Henri de Guise, Henri de Navarre aurait terminé le défilé¹⁴. Quant à la « puissance protectrice extraordinaire » qu'elle aurait accordée au croissant, on a du mal à s'en rendre compte à l'examen de quelques-uns de ses talismans qui nous sont connus : la lune naissante n'est qu'un des très nombreux signes utilisés, que ce soit sur la médaille en bronze de la Bibliothèque nationale de France, sur le parchemin évoqué par Le Laboureur ou sur le bracelet décrit par Paul Lacroix¹⁵.

Même non fondée, l'attribution à Catherine de Médicis des croissants du pavillon de l'auditoire est restée une vérité solidement établie chez les historiens cotteréziens. Ainsi, en 1959, Marcel Leroy, nouveau secrétaire de la Société historique régionale de Villers-Cotterêts, ne s'est pas cru autorisé à la contester : « La façade du pavillon Henri II est ornée des monogrammes entrelacés de Henri et Catherine de Médicis et d'un gracieux assemblage de croissants qui firent dire à certains auteurs – contrairement à la vérité – que cet emblème rappelait la liaison du roi et de Diane de Poitiers. Ils furent choisis par la reine elle-même qui, s'occupant d'astronomie, attribuait aux croissants une puissance protectrice extraordinaire », a-t-il écrit, dans son *Château de Villers-Cotterêts*, en paraphrasant Ernest Roch¹⁶.

Depuis 1909, les membres de la Société historique pensaient que l'histoire du château avait été définitivement écrite par leur premier secrétaire. Il a fallu l'arrivée en leur sein de Francis Salet, conservateur du Musée de Cluny, pour qu'elle fût enfin revisitée en partie. Celui-ci a été l'auteur, dans les *Mémoires de la Fédération des Sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne* datés de 1969, d'un article consacré à « l'emblématique de François I^{er} et de Henri II au château de Villers-Cotterêts ». Il y a écrit avec justesse, à propos du croissant : « [...] c'est la devise choisie par Henri lorsqu'il devint dauphin – par la mort en 1536 de son frère aîné – et qui s'éclaire par le mot : *Donec totum impleat orbem* [Jusqu'à ce qu'elle emplisse tout le cercle]. Le choix d'une telle devise a, selon moi, une explication évidente : le croissant n'est rien d'autre que le meuble héraldique qui chargeait le lambel des Valois-Angoulême et qui les distinguait des autres familles apparentées au roi de France. » Mais il a malheureusement fait précéder ces propos de ces autres affirmations : « Tout le monde sait que le croissant est la devise du roi Henri. On lui donne volontiers une origine sentimentale et quelque peu immorale : ce croissant de lune évoquerait la déesse Diane, c'est-à-dire Diane de Poitiers. Il n'en est rien. Quand on voit le croissant et le H, initiale de Henri,

14. I. Cloulas, *Catherine de Médicis*, *op. cit.*, p. 128-129 et 683, et Jacqueline Boucher, « Ruggieri, Cosimo », *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 1257.

15. I. Cloulas, *Catherine de Médicis*, *op. cit.*, p. 366-367 et 694.

16. M. Leroy, *op. cit.*, p. 9. Sur Marcel Leroy, Roger Allegret, « In memoriam Marcel Leroy », *Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie de l'Aisne. Mémoires*, t. XLII, 1997, p. 295-296.

s'étaler sur les boiseries de la chambre du Louvre qui était le sanctuaire de la monarchie, sur le reliquaire de la Résurrection où ils furent ajoutés lorsque Henri donna cet objet des collections royales à la cathédrale de Reims à l'occasion de son sacre, sur un émail du Louvre offert par lui à la Sainte-Chapelle sur lequel il figure à genoux près de Catherine de Médicis, ou encore sur l'armure du jeune François, son fils aîné, avec la salamandre de son grand-père, on doute que le croissant puisse être l'affirmation d'une liaison, officielle mais fort illégitime¹⁷. » Un siècle après *l'Histoire de Villers-Cotterêts* d'Alexandre Michaux, les mêmes préjugés sévissaient encore...

Malgré ses anachronismes, l'article de Francis Salet fait encore aujourd'hui autorité. Il serait pourtant temps d'éclairer les H, les K et les croissants du pavillon de l'auditoire à la lumière de quelques témoignages qui leur sont contemporains. Lisons tout d'abord, dans le livret de son sacre célébré le 26 juillet 1547, la description du pourpoint porté par le roi Henri II : il était « enrichi par toutes les fentes et bordures d'une riche broderie de perles de quatre doigts de large, faites à housses de perles, doubles arcs turquois » et « trois croissants lacés ensemble et chiffrés du double D, liés et attachés d'une H¹⁸ ». Puis, écoutons le jeune neveu de l'ambassadeur Capello qui accompagnait son oncle au Louvre en novembre 1551, lors de la présentation des lettres de créance : « Nous fûmes introduits dans la salle où Sa Majesté a coutume de prendre ses repas, au palais qu'on appelle le Louvre, et qui domine la Seine. Sa Majesté se tenait près d'une fenêtre debout, vêtu d'un riche pourpoint de damas noir, bordé de velours et doublé des plus beaux ornements. Il portait un justaucorps de cuir blanc sur lequel étaient brodés sur champ deux croissants d'or, accommodés de manière à sembler être deux D, lesquels sont la double initiale de la duchesse de Valentinois. Dans cet entrelacement de D on voyait un H, initiale du nom de Sa Majesté, allusion bien manifeste aux sentiments que ce roi professe ouvertement pour elle, car ainsi que ces deux croissants sont intimement unis et joints par l'embrasement des deux D, ainsi sont les âmes des deux amants, unies et réunies dans un étroit attachement¹⁹. »

Grâce à ces deux documents, nous pouvons confirmer que, pour le roi et ses contemporains, les croissants évoquaient bien Diane de Poitiers et que Henri II n'hésitait pas à montrer à tous que la duchesse de Valentinois était la dame de ses pensées. Dans l'exercice de la fonction royale, s'il confondait sa devise avec le chiffre de sa maîtresse, c'était parce que l'amour de sa Dame devait lui per-

17. Francis Salet, « L'Emblématique de François I^e et de Henri II au château de Villers-Cotterêts », *Fédération...*, *op. cit.*, t. XV, 1969, p. 119. Avec trois croissants entrelacés, Henri II a fait incruster sur le reliquaire de la Résurrection un H formé – de façon très apparente – de deux D majuscules, l'un émaillé de blanc, l'autre de noir. Il s'agit là d'une allusion manifeste à l'amour ressenti par le roi pour Diane de Poitiers : I. Cloulas, *Henri II*, *op. cit.*, p. 154-155.

18. Cité par Jéhanne d'Orliac, *Diane de Poitiers, Grant'sénéchalle de Normandie*, Paris, Plon, 1930, p. 142.

19. Arnaud Baschet (éd.), *La Diplomatie vénitienne. Les princes de l'Europe au XVI^e siècle [...], d'après les rapports des ambassadeurs vénitiens*, Paris, Plon, 1862, p. 443.

mettre de se comporter en héros et de surmonter tous les obstacles. Le successeur de François Ier aspirait à être un véritable roi chevalier, l'Amadis de Gaule dont il appréciait tant les aventures racontées par Garcia Ordóñez de Montalvo²⁰. Il était animé par un désir de gloire chevaleresque et ce fut ce désir qu'il fit exprimer sur les murs du pavillon de l'auditoire de son château de Villers-Cotterêts.

Les caissons de l'escalier sud-est

D'autres sculptures mal comprises sont six grands caissons visibles dans l'angle sud-est des bâtiments qui encadrent la cour du jeu de paume. Ils ornent les voûtes des deux volées d'un petit escalier droit qui permettait d'accéder à la chapelle par un raccord de maçonnerie en pan coupé. Tous sont travaillés en haut-relief mais, alors que les trois qui occupent la voûte inclinée de la volée montant d'un entresol au premier étage sont rectangulaires et portés par des arcs en anse de panier, les trois qui forment la voûte plate de la volée allant du premier étage à un autre entresol sont carrés et soutenus par des architraves.

Les historiens locaux ont toujours été scandalisés par les scènes représentées. Ainsi, en 1853, l'abbé Chollet a écrit : « [L'escalier sud-est] présente aux regards des sujets mythologiques, des combats, des amours de dieux et de déesses, des nudités qui se cachent dans l'ombre et qui semblent rougir d'elles-mêmes », et, en 1986, Marcel Leroy a encore parlé de ces « quelques sculptures de l'école Jean-Goujon [qui] subsistent [...], représentant des "scènes" que même à notre époque on qualifierait d'osées ». Les historiens d'art n'ont pourtant jamais cessé de dire que l'intérêt de ces caissons est ailleurs et qu'ils figurent parmi les œuvres les plus remarquables de la Renaissance française. Dès 1880, Léon Palustre a évoqué ce « petit escalier qui, à lui seul, mériterait une longue monographie ». Puis, en 1911, E. Lefèvre-Pontalis l'a qualifié de « véritable chef-d'œuvre », tandis qu'en 1927, François Gebelin a parlé de la « splendeur » de son plafond. Enfin, en 1990, Jean-Pierre Babelon l'a jugé « étonnant » et, l'année suivante, Christiane Riboulleau lui a fait la part belle dans son ouvrage tout entier consacré au château de Villers-Cotterêts²¹.

Les comptes des bâtiments du roi étudiés par cette dernière nous autorisent

20. I. Cloulas, *Henri II*, *op. cit.*, p. 62-65.

21. F. Chollet, *op. cit.*, p. 178 ; M. Leroy, « L'Epoque "Renaissance" avec la Société historique », *L'Union*, 16 avril 1986 ; Léon Palustre, *La Renaissance en France*, 3^e livraison : *Ille de France (Aisne)*, Paris, A. Quantin, 1880, p. 130 ; E. Lefèvre Pontalis, « Château de Villers-Cotterêts », *Congrès archéologique de France. LXXVIII session tenue à Reims en 1911 par la Société française d'archéologie*, t. I : *Guide du congrès*, Paris-Caen, Société française d'archéologie, 1912, p. 427 ; François Gebelin, *Les Châteaux de la Renaissance*, Paris, 1927, p. 182 ; Jean-Pierre Babelon, « Le Château de Villers-Cotterêts », *Congrès archéologique de France. 148 session. 1990. Aisne méridionale*, t. II, Paris, Société française d'archéologie, 1994, p. 731-732 ; Christiane Riboulleau, *Villers-Cotterêts. Un château royal en forêt de Retz*, Amiens, Association pour la généralisation de l'inventaire régional en Picardie, 1991, p. 92-99.

à situer la réalisation de ces caissons entre 1532 et 1540²², mais ne nous permettent pas de savoir qui les a sculptés. Marcel Leroy les a attribués à « l'Ecole Jean Goujon », mais c'était oublier que Jean Goujon n'est devenu sculpteur du roi qu'à partir de l'avènement de Henri II, en 1547, et que ses premières œuvres, à Rouen, dans la cathédrale et dans l'église Saint-Maclou, ne datent que des alentours de 1540²³. Plus intéressant est le rapprochement qu'a fait Léon Palustre entre les caissons cotteréziens et ceux qui auraient illustré les *Métamorphoses* d'Ovide sur la voûte d'un escalier en vis du château de Madrid. Malheureusement, cet édifice construit dans le bois de Boulogne à partir de 1528 a été entièrement détruit en 1792 et son historienne, Monique Chatenet, a récemment remis en cause le témoignage de Poncet de La Grave sur lequel s'est fondé Léon Palustre²⁴.

Les grandes plaques historiées en haut-relief du château de Villers-Cotterêts restent sans équivalents connus, mais les scènes représentées peuvent être facilement identifiées depuis les recherches faites par Christiane Riboulleau et ses devanciers. La voûte de la volée qui monte d'un entresol au premier étage commence par un caisson représentant un satyre et une nymphe. Léon Palustre y a vu une illustration d'un passage du *Songe de Poliphile*, mais Christiane Riboulleau a noté avec raison que le satyre de l'ouvrage de Francesco Colonna se contente de regarder avec admiration la nymphe endormie, alors que celui de Villers-Cotterêts profite de son sommeil pour la dévêtir. Le caisson cotterézien semble plutôt représenter Jupiter séduisant Antiope sous la forme d'un satyre. Ce sujet a été évoqué par plusieurs gravures de Marcantonio Raimondi d'après des peintres italiens ou d'après l'antique, par de nombreuses compositions des maîtres de l'Ecole de Fontainebleau, par la Vénus du Pardo peinte par Titien et conservée au Louvre et par un dessin du British Museum attribué à Perino del Vaga ou à Jules Romain. Toutefois, la plaque sculptée du château de Villers-Cotterêts ne reproduit aucune de ces œuvres²⁵.

Le caisson suivant n'a pas non plus de modèle connu. Il représente une nymphe, ou Vénus, accompagnée de l'Amour tenant une flèche. François Gebelin y a vu lui aussi une illustration d'un passage du *Songe de Poliphile* : « Au derrière [d'un char de triomphe] l'on pouvait voir Vénus grandement courroucée pour ce qu'elle avait été surprise avec un soldat dans un rets enchanté, et tenait son fils par les ailes, arrachant ses plumes volages comme s'il eût été occasion de sa prise, dont l'enfant se semblait consommer tout en larmes. » Mais, là encore, Christiane Riboulleau a remarqué avec justesse qu'à Villers-Cotterêts l'Amour est aptère. Elle a aussi écrit : « L'avant-bras gauche de la figure féminine est brisé,

22. C. Riboulleau, *op. cit.*, p. 35-40.

23. M. Leroy, *art. cit.*, et J. Boucher, « Goujon, Jean », *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, *op. cit.*, p. 949.

24. L. Palustre, *op. cit.*, p. 132-133 ; Monique Chatenet, *Le Château de Madrid au bois de Boulogne. Sa place dans les rapports franco-italiens autour de 1530*, Paris, Picard, 1987, p. 25, 40-41 et 61-63.

25. L. Palustre, *op. cit.*, p. 132 ; C. Riboulleau, *Le Château de Villers-Cotterêts et son domaine*, t. I, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1986, p. 153-154.

ce qui empêche à tout jamais la compréhension exacte du geste, mais nous ne pensons pas nous tromper de beaucoup en supposant que la jeune femme levait le bras pour maintenir hors de portée de l'enfant son carquois ou son arc, ou bien pour le frapper²⁶. » Pour ma part, je ne peux pas m'empêcher de rapprocher la scène de Villers-Cotterêts de ce passage des *Métamorphoses* d'Ovide : « [...] en donnant un baiser à Vénus, le petit dieu armé du carquois a effleuré, sans le savoir, avec le roseau d'une flèche qui dépassait le bord, la poitrine maternelle. La déesse, se sentant blessée, a repoussé son fils²⁷. »

Quant au dernier caisson de la volée, il représente Hercule terrassant le lion de Némée. Depuis 1927, on connaît, grâce à François Gebelin, le modèle utilisé pour cette scène. Il s'agit d'une plaquette en bronze de Moderno, dont on possède encore aujourd'hui plusieurs exemplaires²⁸. Des différences subsistent toutefois : le tronc d'arbre et l'armement du héros ne figurent pas à Villers-Cotterêts et ce n'est pas un Hercule imberbe qui y a été représenté, mais un Hercule barbu.

Sur la volée suivante, celle qui monte du premier étage à un entresol, on peut tout d'abord voir un Mercure mutilé. Une moitié du caisson manque, mais on peut observer le caducée utilisé par le dieu pour séparer deux serpents qui se battaient, ainsi qu'une flûte, l'instrument qui lui a permis d'endormir Argus, le géant aux cent yeux – dont cinquante restaient toujours ouverts – chargé par Junon de surveiller Io²⁹. Il s'agit d'une représentation qui n'est inspirée d'aucune œuvre connue, mais Christiane Riboulleau a remarqué que « le hanchement du corps et l'allongement des membres inférieurs rappellent à la fois les compositions de l'Ecole raphaëlesque et de l'Ecole de Fontainebleau, inspirées elles-mêmes de l'observation des statues antiques³⁰ ».

Ensuite, c'est un Jupiter embrassant l'Amour qui est visible. Le premier peut être reconnu grâce à l'aigle à la foudre qui se tient à ses pieds. Quant au deuxième, il a des ailes et tient une flèche et un arc. François Gebelin a vu là une illustration de la suite du passage du *Songe de Poliphile* cité précédemment : « Là survenait un messager ayant ailes aux pieds, qui le [l'Amour] délivrait des mains de sa mère et le présentait devant Jupiter, qui le couvrait de son manteau et lui disait : Tu m'es doux et amer³¹. » Mais c'est une fois de plus à tort : l'Amour, chez Colonna, n'est qu'un enfant, tandis que le caisson de Villers-Cotterêts le représente adolescent.

Christiane Riboulleau a découvert le véritable modèle de ce panneau : c'est l'écoinçon de Jupiter et de l'Amour dans la loggia de Psyché à la Farnésine. L'invention du dessin revient à Raphaël, mais la scène a été exécutée par Jules

26. F. Gebelin, *op. cit.*, p. 182 ; C. Riboulleau, *Le Château...*, *op. cit.*, p. 154.

27. Ovide, *Métamorphoses*, X, 516, éd. Jean-Pierre Néraudau et Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1996, p. 339.

28. F. Gebelin, *op. cit.*, p. 182 ; C. Riboulleau, *Villers Cotterêts...*, *op. cit.*, p. 96.

29. Ovide, *op. cit.*, I, 668-721, p. 63-68.

30. C. Riboulleau, *Le Château...*, *op. cit.*, p. 155.

31. F. Gebelin, *op. cit.*, p. 182.

Romain entre 1517 et 1519. Puis, elle a été gravée par Marcantonio Raimondi, ce qui explique sa diffusion³². Il s'agit d'une illustration de l'action centrale de cet épisode de la fable de Psyché racontée par Apulée dans son *Ane d'or* : « [...] l'Amour, dévoré d'un amour sans mesure, [...] adresse une supplication au puissant Jupiter et plaide sa propre cause. Alors, Jupiter, prenant l'Amour par la joue et l'attirant jusqu'à sa bouche, lui donne un baiser et lui dit : "Bien que toi, Monsieur mon fils, tu ne m'aies jamais rendu les honneurs qui me sont dus [...], je me souviendrai de ma clémence habituelle" »³³.

Enfin, le dernier caisson représente le défi musical lancé à Apollon par Marsyas³⁴. Le satyre jouant de la flûte figure à gauche assis, tandis qu'à droite, le dieu se tient debout avec, à ses pieds, sa lyre. Christiane Riboulleau a trouvé le modèle qui a influencé cette scène : il s'agit d'un médaillon attribué à Giovanni Bernardi, dont un exemplaire est aujourd'hui conservé à Washington³⁵.

Reste maintenant à interpréter l'ensemble de ces caissons, ce qui n'est pas une tâche facile. Après que François Gebelin eut essayé en vain de voir en eux des illustrations du *Songe du Poliphile*, Jean-Pierre Babelon a renoncé à trouver le thème unique sous-jacent à ce décor : « Il paraît difficile de déterminer aujourd'hui la signification collective de ces reliefs », a-t-il écrit en 1990³⁶. L'année suivante, Christiane Riboulleau a pourtant tenté une explication : « Associé à Hercule pour la vaillance, à Jupiter pour le pouvoir souverain, le roi y est célébré en père et protecteur des arts sous les traits d'Apollon, et de Jupiter séducteur d'Antiope. Le charme de sa parole et son amour des lettres, soulignés lors de son éloge funèbre, sont évoqués par Mercure, tandis que la présence de Vénus et de l'Amour enseigne qu'il était aussi comblé par ces divinités ». L'analyse reste prudente, mais la proposition est pertinente : « A la Renaissance, la mythologie garde le caractère symbolique qu'elle avait dans l'Antiquité. Dans le contexte humaniste de l'époque, elle se charge en outre de connotations morales et philosophiques. La galerie François I^{er} à Fontainebleau fournit l'exemple le plus prestigieux de compositions allégoriques organisées suivant un thème : l'exaltation de la personne et du gouvernement de François I^{er}. Peut-être est-ce un sens identique qu'il faut donner au couvrement historié du petit escalier de Villers-Cotterêts »³⁷.

On connaît la vogue qu'a eue, dans la France de la première moitié du XVI^e siècle, le néo-platonisme initié par Marsile Ficin à Florence à la fin du siècle précédent. En témoignent non seulement Symphorien Champier, l'auteur en 1507 des *Platonicae philosophiae libri sex*, et Louis Le Roy, traducteur en 1551 du *Timée*, mais aussi Marguerite de Navarre, la propre sœur de François I^{er}, qui cher-

32. C. Riboulleau, *Le Château...*, op. cit., p. 150-151.

33. Apulée, *L'Ane d'or ou les Métamorphoses*, t. VI, 22, éd. Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 1997, p. 149-150.

34. Ovide, op. cit., VI, 382-400, p. 204-205.

35. C. Riboulleau, *Le Château...*, op. cit., p. 392.

36. J.-P. Babelon, art. cit., p. 731 732.

37. C. Riboulleau, *Villers-Cotterêts...*, op. cit., p. 99.

cha dans la théorie de l'amour du *Banquet* une préfiguration du pur amour chrétien³⁸. Essayons donc d'examiner les caissons cotteréziens à la lumière de l'enseignement de ce mouvement philosophique. Peut-être pourrons-nous ainsi saisir le message que leur commanditaire a voulu leur faire délivrer.

Un texte de Pic de La Mirandole semble parfaitement adapté au caisson représentant le défi musical lancé par Marsyas à Apollon. Il s'agit d'une lettre de 1485 dirigée contre les complaisances littéraires en philosophie : « Veux-tu que je te donne une idée de notre discours, c'est exactement comme les silènes de notre Alcibiade ; leur aspect était grossier, affreux et méprisable, mais l'intérieur était plein de piergeries, d'objets rares et précieux. Vus du dehors, tu aurais cru un monstre, du dedans, tu reconnaîtrais un dieu. Mais, diras-tu, ce sont les oreilles qui ne peuvent supporter une construction dure, rauque et sans harmonie, ni ces noms barbares dont le seul son est effrayant. O délicat, quand tu vas chez les joueurs de flûte et de cithare, sois tout oreilles ; quand tu vas chez les philosophes, reviens en toi-même, dans les profondeurs de l'âme et les replis de l'esprit. Prends les oreilles de Thyanée ; avec elles, n'habitant plus son corps, il n'entendait pas le Marsyas terrestre, mais l'Apollon céleste qui modulait sur la cithare divine, en ineffables harmonies, les hymnes de l'univers³⁹. »

Comme Alcibiade dans le *Banquet* de Platon⁴⁰, Pic de La Mirandole a compris que les apparences ne sont rien et que seule importe la splendeur du vrai, même exprimée sans grâce et inaccessible à la foule. Aussi appelle-t-il son correspondant à s'arracher aux attachements terrestres et à s'élever pour contempler l'harmonie de Dieu. Tel est le sens de la fable de Marsyas : la victoire d'Apollon est celle de la lyre, instrument divin qui transporte les âmes vers le ciel, sur la flûte qui excite les passions impures⁴¹.

On peut donc voir, dans le caisson cotterézien, l'élévation de l'âme vers Dieu grâce à la musique divine. Elle s'oppose à son abaissement par la concupiscence. Or, n'est-ce pas ce que représente le panneau où figurent la nymphe et le satyre ? Celui-ci symbolise le désir sexuel effréné que n'ont pas manqué de condamner les néo-platoniciens. Dans *La Ruelle mal assortie* de Marguerite de Valois, par exemple, est mise en scène une jeune femme qui essaye de modérer son amant très emporté. Se comparant aux belettes et aux colombes, elle lui dit : « [...] je prens plaisir comme elles à faire l'amour du bec ». Lui lui répond : « Je prends grand plaisir à faire la beste. » Mais c'est finalement la jeune femme qui a le dernier mot : « [...] vous estes tout corps et n'avés point d'esprit, et ne sçau-riés juger des vrayes voluptés, en tant qu'elles viennent de l'ame par raison de

38. Denis Crouzet, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994, p. 226-232.

39. Cité par André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, PUF, 1982, 3^e éd., p. 51-52.

40. Platon, *Le Banquet*, XXXII-XXXVII, éd. Emile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 77-84.

41. A. Chastel, *op. cit.*, p. 49.

science ; mais ouy bien des fausses voluptés, parce qu'elles procedent des sens exterieurs⁴². »

Le deuxième caisson de la volée qui va du premier étage à un entresol, quant à lui, représente Jupiter embrassant l'Amour. Pour le comprendre, il faut rappeler ce qu'est la théorie « platonicienne » du baiser très en vogue à la Renaissance. Elle est présentée dans *Le Livre du courtisan* de Baldassar Castiglione : « [...] le baiser est plutôt une conjonction de l'âme que du corps, parce qu'il a tant de force sur l'âme qu'il l'attire à soi et la sépare en quelque sorte du corps. C'est pourquoi tous les chastes amoureux désirent le baiser comme une conjonction de l'âme, et c'est pourquoi Platon, le divin amoureux, dit qu'en embrassant, l'âme lui vient aux lèvres pour sortir de son corps. Et c'est parce que la séparation de l'âme des choses sensibles et son union totale aux choses intelligibles peut être symbolisée par le baiser, que Salomon dit dans son divin livre du *Cantique* : “Qu'il me baise du baiser de sa bouche”, pour montrer le désir qu'il avait que son âme fût ravie par l'amour divin vers la contemplation de la beauté céleste, de telle manière qu'en se joignant intimement à celle-ci, elle abandonnât le corps⁴³. »

A Villers-Cotterêts, on est finalement bien loin de la scène de pédérastie que James Saslow a cru voir dans le modèle dessiné par Raphaël à la Farnésine⁴⁴. Le baiser sur la bouche s'inscrit en fait dans la tradition chrétienne, comme le rappellent la citation du *Cantique des Cantiques* donnée par *Le Livre du courtisan*⁴⁵, mais aussi Guillaume de Saint-Thierry et saint Bernard, pour qui le Saint-Esprit est « le baiser de la bouche » échangé par le Père et le Fils⁴⁶.

Jupiter embrassant l'Amour représente l'union de l'âme à Dieu, qui est source d'une plénitude de jouissances éternelles. Elle s'oppose à l'union des corps, qui, elle, ne procure que des plaisirs éphémères et une inévitable désunion, comme l'explique cet autre passage du *Livre du courtisan* de Baldassar Castiglione : « [...] celui qui pense jouir de la beauté en possédant le corps, se trompe, et est poussé non pas par une vraie connaissance venant du choix de la raison, mais par une opinion fausse venant de l'appétit du sens ; par conséquent le plaisir qui s'ensuit est lui aussi nécessairement faux et imparfait. Telle est la raison pour laquelle tombent dans un de ces deux maux tous les amants qui satisfont leurs désirs déshonnêtes avec les femmes qu'ils aiment. En effet, ou bien aussitôt qu'ils sont parvenus à la fin désirée, non seulement ils ressentent de la

42. Marguerite de Valois, « La Ruelle mal assortie. Dialogue d'amour entre Marguerite de Valois et sa bête de somme », *Mémoires et autres écrits*, éd. Yves Cazaux, Paris, Mercure de France, 1986, p. 175 et 177. Voir J. Boucher, *La Cour de Henri III*, Rennes, Ouest-France, 1986, p. 170-173.

43. Baldassar Castiglione, *Le Livre du courtisan*, IV, 64, éd. Alain Pons, Paris, Editions Gérard Lebovici, 1987, p. 394-395.

44. James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1986, p. 132.

45. *Cantique des Cantiques*, 1,2.

46. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Baiser », *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1990, p. 97-98.

satiété et de l'ennui, mais ils haïssent la personne aimée, comme si l'appétit se repentait de sa faute [...] ; ou bien ils conservent le même désir et la même convoitise, comme ceux qui ne sont pas vraiment parvenus à la fin qu'ils cherchaient ; et bien que sous l'effet de l'aveugle opinion qui les a enivrés, il leur semble qu'à ce moment ils sentent du plaisir, [...] ils ne sont néanmoins ni satisfaits ni apaisés⁴⁷. »

Là aussi, on peut opposer entre eux deux caissons situés chacun au-dessus d'une volée différente de l'escalier sud-est. Il s'agit du Jupiter embrassant l'Amour et de la Vénus chassant son fils. Alors que le premier représente l'union de l'âme à Dieu, le deuxième illustre la désunion des corps. Ainsi, l'amour raisonnable s'oppose à l'amour sensuel.

Interprétons maintenant Mercure, ainsi qu'Hercule terrassant le lion de Némée. Le premier est le dieu de l'éloquence, un dieu dont Erasme a vanté la force de la parole dans l'« Exhortation au pieux lecteur » placée en tête de son *Nouveau Testament* : « Si jamais pareille force de la parole échut à quelqu'un, les fables des anciens poètes ont souligné non sans raison que ce fut bien à Mercure, qui en usait comme d'une baguette magique ou d'une cithare divine pour envoyer à son gré le sommeil ou le retirer, expédiant aux Enfers, ramenant des Enfers qui bon lui semblait⁴⁸. »

D'où vient la force de la parole ? Les humanistes de la Renaissance ont trouvé la réponse chez Cicéron, celui-ci écrivant dans son *Traité de l'orateur* que « sans la philosophie on ne saurait parvenir à l'éloquence que nous cherchons⁴⁹ ». Mercure représente la puissance de la parole, mais aussi celle de la sagesse qui, bien évidemment, s'oppose à la puissance physique, illustrée par Hercule terrassant le lion de Némée.

Ainsi, c'est le conflit entre le corps et l'esprit qui est le thème du décor de l'escalier sud-est : la volée la plus sombre illustre tout ce qui abaisse l'âme et la plus lumineuse – jusqu'à l'obstruction au XVIII^e siècle d'une fenêtre à meneau⁵⁰ – montre tout ce qui l'élève⁵¹. On a ici le développement d'un sujet hérité de Platon, et revisité par saint Paul⁵², qui connaît une grande vogue au début du XVI^e siècle. Celle-ci est illustrée non seulement par l'*Eloge de la folie* d'Erasme, mais aussi par le *Discord estant en l'homme par la contrariété de l'Esprit et de la Chair* de Marguerite de Navarre⁵³.

47. B. Castiglione, *op. cit.*, IV, 52, p. 381-382.

48. Erasme, *Eloge de la folie. Adages. Colloques. Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie. Correspondance*, éd. Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin et Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 594.

49. Cicéron, *Traité de l'orateur*, II, 14, éd. Abbé Colin, Paris, Auguste Delalain, 1809, p. 133.

50. C. Riboulleau, *Le Château...*, *op. cit.*, p. 140.

51. Voir A. Chastel, *Marsile Ficin et l'Art*, Genève, Droz, 1996, p. 91-95 : « L'Universelle Volupté et la lumière ».

52. *Epître aux Romains*, 7, 14-25.

53. Erasme, *op. cit.*, LXVI, p. 95-98 ; *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses*, éd. Franck, t. I, Paris, 1873, p. 69-76.

Une anomalie reste cependant à expliquer. Pourquoi l'Hercule terrassant le lion de Némée porte-t-il une barbe à Villers-Cotterêts, alors qu'il est imberbe sur la plaquette en bronze de Moderno ayant servi de modèle ? L'artiste qui a travaillé sur cette partie de la voûte de l'escalier sud-est a sans doute voulu y représenter François I⁵⁴. Celui-ci a souvent été identifié à Hercule pendant son règne. Ainsi « François le Fort » est à l'honneur lors des entrées royales de Lyon en juillet 1515 et de Rouen en juillet 1517 ou même dans le décor historié de la façade des Loges du château de Blois qui raconte une partie des *Travaux*⁵⁵.

Le vainqueur de Marignan étant aussi souvent assimilé à Mercure pour ses talents d'orateur⁵⁶, on peut se demander s'il n'a pas été également représenté sous cette forme à Villers-Cotterêts sur le caisson malheureusement mutilé. On aurait ainsi, sur la voûte de l'escalier sud-est, une illustration du mythe de « l'Hercule gaulois », dieu de l'éloquence et du savoir alliés à la force physique, qu'Erasme et Budé ont exhumé dans les écrits de Lucien de Samosate au début du XVI^e siècle. Son assimilation au roi n'apparaît que dans les années 1540, en particulier sous les plumes de Mellin de Saint-Gellais et de l'anonyme auteur du *Grand Hercule gallique qui combat contre deux*⁵⁷, mais elle a peut-être déjà été esquissée dans la résidence cotterézienne du souverain une décennie plus tôt.

Comme l'a supposé Christiane Ribouleau, on peut vraisemblablement voir une exaltation de la personne de François I^{er} à travers les caissons du petit escalier sud-est. Le roi n'y apparaîtrait toutefois pas comme l'élu d'Hercule, de Jupiter, d'Apollon, de Mercure, de Vénus et de l'Amour, mais comme l'homme idéal, celui qui allie en lui les qualités du corps et celles de l'esprit. On retrouverait ainsi là l'importance accordée à la définition du juste milieu par François Demoulin, l'ancien précepteur de François I^{er}, dans son traité sur les vertus écrit pour Louise de Savoie vers 1509⁵⁸.

...et toutes les œuvres qui auraient disparu

Si les historiens locaux se sont dits choqués à la vue du décor de l'escalier sud-est, c'était surtout parce qu'ils pensaient avoir devant eux les derniers restes d'une décoration beaucoup plus osée ayant existé dans le château de Villers-Cotterêts jusqu'au XVII^e siècle. Ainsi, Marcel Leroy a écrit en 1959 : « Les sculptures et autres motifs d'embellissement constitueraient certainement de nos jours des œuvres inestimables ; le temps a passé et en a “effacé” la plupart. Les chroniqueurs nous assurent que les sujets représentés étaient d'un “réalisme” difficile à imaginer aujourd'hui. Les quelques sujets qui nous en restent (les trois cais-

54. Anne-Marie Lecoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987. p. 206, 226-227 et 159-161.

55. *Ibid.*, p. 424-426.

56. *Ibid.*, p. 425.

57. *Ibid.*, p. 86.

sons finement sculptés de “l’escalier du Roi”) nous confirment dans cette opinion quand on nous dit que c’étaient les moins impudiques⁵⁸. »

Qui sont les « chroniqueurs » évoqués ? Il s’agit en fait d’Ernest Roch qui a écrit en 1909 : « [...] les sujets représentés étaient tous plus impudique l’un, plus impudique l’autre et la majeure partie d’entre eux ne pourraient trouver place, aujourd’hui, que dans un musée spécial et secret. Tout cela fut détruit ou vendu, en partie, vers 1603, par la Reine de Navarre et le surplus, en 1640, par Anne d’Autriche. De toutes ces œuvres d’art ultra-libidineuses il ne subsiste plus aujourd’hui qu’un caisson de voûte assez bien conservé dans un escalier de la Maison de Retraite (côté des femmes). Ce caisson, dont le sujet sculpté en bas-relief représente un faune lutinant une nymphe, demeura longtemps caché sous une épaisse couche de plâtre⁵⁹. »

Le premier secrétaire de la Société historique cotterézienne, quant à lui, s’inspirait de ce passage de l'*Histoire de Villers-Cotterêts* d’Alexandre Michaux publiée en 1867 :

« [...] toutes les productions, toutes les œuvres se ressentaient du goût dominant de l’époque : les littérateurs et les poètes se livraient sans scrupule à cette monstrueuse grossièreté d’expression dont Rabelais nous offre le plus éclatant modèle ; les peintres illustraient les appartements et leurs toiles des scènes les plus libidineuses ; les sculpteurs n’adoptaient que les sujets les plus obscènes.

Villers-Cotterêts possédait aussi, comme Fontainebleau, comme Chambord, comme Anet, ses appartements “galans” décorés de grandes tapisseries aux broderies impudiques. C’étaient partout des Vénus, des Léda, des Laïs, des Phryné, les Dieux et les Déesses, dans la nudité la plus complète, dans les situations “les plus outrageantes pour la nature” disait Sauval – (*Galanteries des rois de France*).

Tous ces chefs-d’œuvre incroyables existaient encore un siècle plus tard, puisque Anne d’Autriche en fut scandalisée, et, en 1643, fit brûler de ces peintures et de ces tapisseries, pour plus de 100 000 écus, rien qu’au château de Fontainebleau⁶⁰. »

Quel est le document qui a permis à Alexandre Michaux de parler des « appartements “galans” » du château de Villers-Cotterêts ? Une seule référence est donnée dans le passage en question : il s’agit des *Galanteries des rois de France* de Henri Sauval, un ouvrage publié pour la première fois en 1738. Or, lorsqu’on lit celui-ci, on a la surprise de constater qu’Alexandre Michaux s’est tout bonnement contenté de le paraphraser et d’extrapoler. Henri Sauval n’a jamais évoqué Villers-Cotterêts en écrivant :

58. M. Leroy, *op. cit.*, p. 7.

59. E. Roch, *art. cit.*, p. 154-155. Ce caisson est représenté sur les couvertures des *Bulletins de la Société historique régionale de Villers-Cotterêts* publiés de 1905 à 1911.

60. A. Michaux, *op. cit.*, p. 36.

« [...] comme si François premier, et Henry II n'eussent souhaitté autre chose que d'avoir sans cesse devant leurs yeux des objets capables d'entretenir leur passion, tout autant de beaux esprits qui composerent des Vers dissolus, étoient récompensés [...]. De plus, ils firent venir d'Italie, des statues de bronze et de marbre, tant d'hommes et de femmes, que de Dieux et de Déesses, où la lubricité triomphoit ; celles qu'on ne voulut pas vendre, furent jettées en bronze et exposées aux yeux de chacun dans le Cours et les Jardins de Meudon, de Fontainebleau, des Tournelles, aussi bien que du Louvre. Et non contents de ceci, ils attirerent encore en France, par leurs grands présens et de grosses pensions, Leonard Davince, l'Abbé de Saint-Martin, Messer, Nicolo et quelques autres Peintres italiens dont le pinceau n'étoit pas moins dissolu que les meurs : par leurs ordres ces Artisans remplirent les appartemens de nos Rois de peintures à fresque, et de tableaux qui suivoient la Cour, où étoient représentées des choses, non seulement lascives, mais incestueuses et exécrables. Ils en firent même de semblables pour des Particuliers que chacun a pu voir [...] à Meudon, à Chantilly, à Escoüen, et autres Maisons de Plaisance des environs de Paris ; mais sur tout à Fontainebleau, car non seulement les chambres, les salles et les galeries du Château en sont toutes pleines, mais encore, il y en a partout et en telle quantité, que si la Reine mère qui en 1643, à son avenement à la Regence, en fit bruler pour plus de 100 mille écus, avoit voulu bruler tout ce qui se trouva d'abominable, et de dissolu, il lui auroit fallu reduire en cendre presque tout Fontainebleau.

Pour crayonner en petit une partie de ces peintures, ici des hommes et des dieux tout nuds dansent, badinent et font quelque chose de pis avec des femmes et des déesses toutes nuës ; là, les unes exposent aux yeux de leurs galants ce que la nature a pris tant de peine à cacher ; les autres s'abrutissent avec des Aigles, des Cignes, des Autruches, des Taureaux : en plusieurs endroits on voit des Ganymedes, des Saphos et des Bélettes ; des Dieux et des Hommes, des Femmes et des Déesses qui outragent la nature, et se plongent dans des dissolutions les plus monstrueuses⁶¹. »

Ce que Henri Sauval a décrit ici, ce sont surtout des œuvres érotiques rassemblées par François I^e au château de Fontainebleau pendant les années 1530 et 1540 et encore visibles sur place au début du règne de Louis XIV. Certaines étaient des commandes du vainqueur de Marignan, comme les Vénus et Diane nues peintes par Le Primatice pour les Appartements des bains et les amours des dieux représentées par Le Primatice et par Rosso pour les tableaux ovales délimitant les centres des quatre murs de la Galerie François I^e. Mais d'autres avaient été achetées par ce souverain ou lui avaient été offertes, comme l'*Allégorie de*

61. Henri Sauval, *Galanteries des Rois de France*, t. II, Paris, Ch. Moette, 1738, p. 234-236. Il s'agit d'un appendice des *Histoires et recherches des antiquités de la ville de Paris* du même auteur publiées pour la première fois en 1724. Le passage cité s'y trouve à la page 17 du troisième tome.

Vénus de Bronzino, la *Léda de Rosso* ou les *Vénus et Cupidon* de Girolamo da Carpi⁶².

François I^{er} appréciait beaucoup les représentations de nus, essentiellement féminins, comme en témoigne cette lettre écrite en 1519 par le marquis de Mantoue pour accompagner un cadeau, la *Vénus à la corne d'abondance* de Costa : « [...] j'envoie à Votre Majesté un tableau, que j'ai fait faire par mon peintre, ayant compris que vous souhaitiez avoir une image de ce type. Je sais bien que celui qui reçoit cette peinture est excellent juge en matière de beauté des corps – surtout des corps féminins. C'est la raison pour laquelle je vous l'envoie d'autant plus volontiers⁶³. »

Le roi aimait les nus parce qu'il était un grand amateur de femmes, mais aussi parce qu'il était un prince de la Renaissance protecteur des humanistes⁶⁴. Alors, l'humanisme mettait en valeur l'homme, sa dignité, son intelligence et ses capacités créatrices. Beaucoup s'écriaient, à la suite de Pic de La Mirandole : « Qu'une sorte d'ambition sacrée envahisse notre esprit pour que, insatisfaits de la médiocrité, nous aspirions aux sommets et que de toutes nos forces nous travaillions à les atteindre, étant donné que nous le pouvons si nous le voulons⁶⁵. » Aussi le nu apparaissait-il comme l'exaltation de la puissance souveraine du corps, comme un hymne à la vie et à la force.

Cette vision optimiste ne dura pas car, dès 1563, lors de sa XXV^e session, le concile de Trente déclara : « Désormais toute superstition doit être bannie, dans l'invocation des saints, la vénération des reliques, l'usage sacré des effigies ; que tout ce qui est jugé honteux soit éliminé, que toute indécence enfin soit fuie, afin que les effigies ne soient plus peintes ni décorées avec un charme insolent⁶⁶. » L'indécence des œuvres d'art, assimilée par les catholiques à l'esprit luthérien « inspirateur de tous les vices », devenait inacceptable. La pruderie n'allait pas tarder à triompher avec la Contre-Réforme et à entraîner un flot de camouflages de nudités et de destructions. Ainsi verra-t-on Louis XIII barbouiller les nus des tableaux de sa chambre et son fils, Louis XIV, faire remplacer les peintures de Rosso se trouvant dans la Galerie François I^{er} de Fontainebleau⁶⁷.

Il est possible que quelques œuvres érotiques encore conservées au château de Villers-Cotterêts aient été détruites ou vendues aux XVII^e et XVIII^e siècles, mais aucun document sûr ne l'atteste. Ernest Roch a bien prétendu que « le Cabinet secret dit du Roi de Naples contenait plusieurs toiles et tapisseries provenant des châteaux de Fontainebleau, Rambouillet et Villers-

62. Janet Cox-Rearick, *Chefs d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 262-264.

63. *Ibid.*, p. 458, note 25, et p. 263.

64. R. B. Waddington, « The Bisexual Portrait of Francis I : Fontainebleau, Castiglione, and the Tone of Courtly Mythology », *Playing with Gender. A Renaissance Pursuit*, dir. Jean R. Brink, Maryanne C. Horowitz et Allison P. Coudert, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1991, p. 99-132.

65. Cité par Jean Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1991, p. 356.

66. Cité par Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette, 1987, p. 199.

67. *Ibid.*, p. 193-205.

Cotterêts », mais l'ouvrage donné en référence, les *Notes sur l'Italie* de Fonvielle, est introuvable dans les plus grandes bibliothèques⁶⁸. Quant au rapport du 5 brumaire an II également cité par cet historien local, rapport selon lequel le caisson représentant le satyre et la nymphe n'a pas été supprimé « parce que sa figure ne choque point les mœurs et la morale, comme tous ceux que l'on a dû abattre et gratter⁶⁹ », je ne l'ai pas non plus retrouvé, malgré des recherches dans les archives communales de Villers-Cotterêts et dans la série L des archives départementales de l'Aisne.

Je crois néanmoins qu'Ernest Roch ne l'a pas inventé et qu'il l'a eu réellement entre les mains car deux autres documents écrits une dizaine de jours plus tôt l'éclairent. Il s'agit d'une correspondance échangée entre le conseil général de la commune de Villers-Cotterêts et celui du district de Soissons en vendémiaire an II.

Le 24, c'est-à-dire le 15 octobre 1793, le premier écrivit au second : « Toujours zélé pour l'exécution des loix nous avons été examiner le cy devant chateau pour faire supprimer les marques de feudalités, nous avons trouvé à plusieurs cheminées les FF couronnées et des fleurs de lys en pierre faisant corps, saillantes de 7 à 8 pouces, n'ayant cinq à six pouces de haut sur une largeur proportionnée ; c'est un ouvrage considérable en ce qu'il faut élever les couvertures pour échafauder et prendre garde qu'il ne touche des morceaux de pierre sur l'ardoise. D'après des ouvriers il paroît que cela occasionneroit une dépense de douze à 1400 livres. Nous n'avons pas crû devoir nous livrer à cette dépense sans vous en faire part. Veuillez bien nous faire passer une autorisation ».

La réponse du conseil général du district de Soissons ne tarda pas car elle fut rédigée deux jours plus tard : « [...] le conseil général de la commune de Villers Cotterest est demeuré autorisé à nommer un ouvriers pour constater les marques de féodalités qui se trouvent dans le cy devant chateau de Villers Cotterest, et ce qu'il pourra y couter pour les supprimer, dressera état estimatif de la dépense que les ouvrages à faire pour y parvenir occasionnera, lequel sera déposé au secretariat du district de Soissons pour sur y celui été pris par ladmission tel part qu'il appartiendra⁷⁰. »

Le rapport du 5 brumaire an II, c'est-à-dire du 26 octobre 1793, qu'a cité Ernest Roch, semble être « l'état estimatif de la dépense ». Il est donc possible que quelques sculptures aient eu à souffrir du marteau de l'inspecteur, mais les dégâts sont vraisemblablement demeurés modestes. Faute d'argent, les autorités de Villers-Cotterêts et de Soissons ont dû vite renoncer à un vandalisme systématique. Les efforts nécessités par la guerre menée contre la Première Coalition ont finalement permis la sauvegarde des F, des couronnes, des fleurs de lys et des quelques nudités héritées de la Renaissance.

68. E. Roch, *art. cit.*, p. 154, note 4.

69. *Ibid.*, p. 155.

70. Arch. dép. Aisne, L 1886, fol. 13-V.

Malgré leur enthousiasme, les historiens cotteréziens qui ont écrit sur le château de Villers-Cotterêts n'ont pas su échapper à l'anachronisme. Ne s'efforçant pas de replacer les sculptures dans leur contexte, ils ne les ont pas regardées avec les yeux de François I^{er} et de Henri II, mais avec les leurs, ceux de notables provinciaux des XIX^e et XX^e siècles. Quel dommage qu'ils n'aient pas lu avec plus d'attention Alexandre Dumas ! En critiquant l'abbé Chollet, celui-ci leur avait donné la méthode à suivre pour comprendre ce qui les scandalisait : « [...] comme les autres archéologues qui ont écrit sur le château de Villers-Cotterets, M. le curé Chollet, devant cette page de granit, en est réduit aux hypothèses, reste dans le doute et jette, comme on dit vulgairement, sa langue aux chiens. Eh bien ! il n'en serait point ainsi, si M. le curé, au lieu d'être un savant comme le père Daniel ou l'abbé Fleury, était tout simplement un sachant comme moi, et si, au lieu d'étudier l'histoire de France dans les historiens, qui se répètent tous les uns les autres, il l'avait étudiée dans les chroniques, les mémoires particuliers et les correspondances ⁷¹. »

Eric THIERRY

71. A. Dumas, *op. cit.*, p. 21-22. Le P. Daniel et l'abbé Fleury sont deux historiens contemporains de Louis XIV.



Fig. 1 : Emblématique d'Henri II et de Catherine de Médicis ornant la face occidentale du pavillon de l'auditoire (Cl. E. Thierry)



Fig. 2 : Emblématique d'Henri II ornant la façade du pavillon de l'auditoire (Cl. E. Thierry)



Fig. 3 : Hercule terrassant le lion de Némée. Caisson de l'escalier sud-est (Cl. E. Thierry)



Fig. 4 : Mercure. Caisson de l'escalier sud-est (Cl. E. Thierry)



Fig. 5 : Jupiter séduisant Antiope sous la forme d'un satyre. Caisson de l'escalier sud-est (Cl. E. Thierry)



Fig. 6 : Le défi musical lancé par Marsyas à Apollon. Caisson de l'escalier sud-est (Cl. E. Thierry)



Fig. 7 : Vénus chassant l'Amour. Caisson de l'escalier sud-est (Cl. E. Thierry)



Fig. 8 : Jupiter embrassant l'Amour. Caisson de l'escalier sud-est (Cl. E. Thierry)