



HAL
open science

La réception de la Diane de Versailles du XVIe au XVIIIe siècle

Floriane Franco

► **To cite this version:**

Floriane Franco. La réception de la Diane de Versailles du XVIe au XVIIIe siècle. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01092058

HAL Id: dumas-01092058

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01092058>

Submitted on 8 Dec 2014

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.

Couverture : Détail de la *Diane de Versailles*, copie romaine des I^e-II^e siècles ap. J.-C., d'après un original en bronze du IV^e siècle av. J.-C., marbre, H. 200 cm, Ma 589, Paris, Musée du Louvre

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR des LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES

Master recherche

« Culture, Art & Société »

Spécialité Arts: Histoires, Théories, Pratiques

Mémoire de première année

La réception de la
Diane de Versailles
du XVI^e au XVIII^e siècle

Volume 1/2

Présenté par Mlle Floriane Franco

**Sous la direction de Mme Hélène Le Meaux, Maître de conférences en histoire de l'art
antique**

**et M. Daniele Rivoletti, Attaché temporaire d'enseignement et de recherche en histoire
de l'art moderne**

JUILLET 2014

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à mes deux directeurs de recherche, Madame Hélène Le Meaux et Monsieur Daniele Rivoletti, qui m'ont guidé tout au long de mon travail, m'ont prodigué de précieux conseils, et ont attentivement relu ma rédaction.

J'adresse toute ma reconnaissance à Monsieur Ludovic Laugier, commissaire d'exposition au Musée du Louvre, et à Madame Christine Degrez, documentaliste au château de Versailles, pour m'avoir autorisé à consulter respectivement les dossiers de l'œuvre dans le service de documentation du Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre, et dans celui du château de Versailles.

Je remercie également Madame Sabine Forero-Mendoza, professeur d'histoire de l'art contemporain, d'avoir très gentiment accepté de relire le plan de mon étude et de m'avoir fourni des conseils,

Monsieur Benoit Martin, documentaliste à l'Université de Clermont-Ferrand, et Madame Nicole Lallement, du Centre de recherches du château de Versailles, pour leurs conseils bibliographiques,

Madame Chantal Royer, traductrice trilingue français-anglais-espagnol, de m'avoir très gentiment traduit un passage issu d'un ouvrage en vieil espagnol,

Madame Patricia Da Costa, chargée d'étude documentaires et archiviste au château de Fontainebleau, Monsieur Renaud Serrette, chargé d'étude et de gestion scientifique au château de Champs-sur-Marne, et Madame Milena Melfi, professeur d'art antique et archéologie à l'université d'Oxford et chercheuse à l'Ashmolean Museum of Art and Archeology, d'avoir très aimablement répondu à toutes mes questions.

Je souhaite enfin sincèrement remercier mon compagnon, ma sœur et mes parents pour m'avoir soutenu tout au long de la préparation de ce mémoire et pour avoir prêté une grande attention à sa relecture.

SOMMAIRE

Table des abréviations.....	7
Introduction	8
Partie I :.....	11
L’historique de l’œuvre du XVIe au XVIIIe siècle : l’évolution de sa mise en valeur au sein des collections royales françaises	11
I. L’étude historiographique du contexte d’arrivée de la Diane en France... 13	
II. La première exposition attestée de la statue au château de Fontainebleau et sa place parmi les bronzes du Primatice	19
III. La grande restauration de la statue par Barthélémy Prieur avant son exposition au Palais du Louvre	33
IV. La Diane de Versailles dans la Galerie des Glaces : sa participation à un programme iconographique centré sur la figure du roi Louis XIV	49
Partie II : La reconnaissance de la place de la Diane parmi les grandes statues de l’Antiquité gréco-romaine	64
I. Les questionnements autour de l’origine de la statue.....	66
II. Le développement des copies de Diane : l’exemple des copies grandeur nature	87
Conclusion	105
Annexes.....	107
Bibliographie.....	111
Table des matières	122

Table des abréviations

Op. cit. : opus citatum

Av. J.-C. : avant Jésus-Christ

Ap. J.-C. : après Jésus-Christ

Ill. : illustration

Pl. : planche

DAGER : département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre

LIMK : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*

Introduction

Aujourd'hui exposée dans la Salle des Caryatides du Musée du Louvre, consacrée aux copies romaines d'originaux grecs disparus, la *Diane de Versailles* (Ill. 1) est disposée au centre de l'espace, aux côtés de sculptures illustres telles que l'*Hercule et Télèphe* (Pl. I.) ou bien encore le *Centaure et Cupidon* (Pl. II). Le choix de la *Diane* comme ornement central de cette collection majeure s'inscrit dans un contexte qui n'est pas forcément connu des visiteurs. L'histoire qu'elle entretient avec le Louvre remonte au XVII^e siècle où elle y fut exposée une première fois, avant de n'y revenir définitivement que deux siècles plus tard, lors de la formation du musée. Elle qui fut la toute première sculpture antique importante des collections royales françaises depuis le XVI^e siècle, fit l'objet depuis son arrivée dans le Royaume d'une mise en valeur particulière dans chaque espace où elle fut exposée.

La reconnaissance de cette œuvre ne peut se comprendre qu'au travers d'un regard plus large sur le goût de l'antique, qui connut une gloire particulière à l'époque moderne. Depuis le XV^e siècle, l'intérêt porté aux ruines antiques, et plus particulièrement celles de Rome, mena les érudits à s'intéresser de plus près aux sculptures qui furent découvertes sur d'anciens sites gréco-romains. Des collections se développèrent en Italie, plus particulièrement à Rome et à Florence¹, chez les princes et les prélats fortunés. Camés, petits bronzes, médailles, sculptures fragmentaires furent accumulés et placés dans des cabinets de curiosité. Quant aux grandes sculptures de marbre, très recherchées par les plus fortunés, elles furent installées dans des galeries ou des jardins privés.

Princes et papes formèrent des collections importantes. Parmi eux, Sixte IV [1414 – 1484] fit don de plusieurs statues au palais des Conservateurs, dont celles de la *Louve*, du *Lion attaquant un cheval* et du *Tireur d'épine* (Pl. III)². Le souverain pontife voulu par cet acte mettre à la portée de tous ces biens, héritiers du passé glorieux de Rome³. Bien que connues avant leur installation commune, ces œuvres furent, à partir de cet instant,

¹ F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'Antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Hachette, Paris, 1999 [1981], p. 12.

² J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Arthaud, Paris, 1967, p. 113.

³ F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, p. 13.

accessibles à tous et rencontrèrent une grande renommée européenne. Certaines d'entre elles, et plus particulièrement le *Tireur d'épine*, furent par la suite grandement copiées. Le prestige acquis par cet ensemble créa un phénomène d'émulation qui poussa les plus fortunés à développer leurs propres collections. La plus prestigieuse d'entre elles fut établie au Vatican par le pape Jules II [1443 - 1513] qui plaça ses statues dans la cour du Belvédère, nouvellement construite par l'architecte italien Bramante [1444 – 1514] au début du XVI^e siècle. Le pape poursuivit une politique d'acquisition intensive afin d'acheter les antiques les plus prestigieux, qu'ils aient appartenu à des collections privées ou qu'ils aient été découverts depuis peu. Cet ensemble rassembla l'*Apollon du Belvédère* (Pl. IV), *Le Laocoon* (Pl. V), la *Cléopâtre* – ou *Ariane endormie* – (Pl. VI) ainsi que le *Tibre* (Pl. VII), pour n'en citer qu'une mince partie⁴. La cour du Belvédère devint la collection d'antiques la plus prestigieuse en Europe. Ses œuvres firent l'objet de moulages afin de satisfaire des commanditaires désireux d'en posséder des reproductions.

L'émulation de cette dernière collection toucha l'Europe, et plus particulièrement la France. Certains collectionneurs du XVI^e siècle nous sont connus, tel que l'aixoise Nicolas Fabri de Peiresc qui possédait des inscriptions et des fragments de marbre⁵ : cependant, aucun ne réunissait un ensemble aussi important que ceux des Italiens. La Couronne de France fit toutefois l'acquisition au milieu du XVI^e siècle de celle qui devint la statue la plus célèbre du royaume : la *Diane à la biche*. Exposée dès lors dans les domaines royaux, commentée et recopiée, elle devint le premier chef-d'œuvre antique de cette collection.

En partant de ce constat, nous sommes en droit de nous demander si cette œuvre a reçu une mise en scène particulière au sein des collections royales françaises. Le statut qui semble lui avoir été accordé en France trouva-t-il un écho en Europe ? Et dans quelle mesure la question de l'origine de la *Diane* et de ses copies permet-elle d'asseoir son statut d'œuvre notable de la statuaire gréco-romaine ?

La chronologie de cette étude ne va concerner que la période où la statue fut la propriété de la Couronne. Elle s'arrête à la fin du XVIII^e siècle, lorsqu'elle devint la

⁴ F.Haskell, N. Penny, *op. cit.*, p. 14.

⁵ C. Piccinelli-Dassaud, « Collectionner des marbres antiques en France au XVII^e siècle », J.-L. Martinez (dir.), *Les antiques du Louvre : Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier*, Fayard, Louvre, Paris, 2004, p. 13.

propriété de l'État républicain et fut placée au Museum central des arts, puis au Louvre quelques années plus tard.

L'historique moderne de l'œuvre est intimement lié à ses différentes mises en scène. Au travers de l'étude de ces mutations, il s'agira d'étudier les modes opératoires dans lesquels elles s'inscrivent, afin de mieux cerner la place qui fut accordée à la statue.

Par la suite, il sera question de réfléchir sur la manière dont elle s'est intégrée dans un corpus d'œuvres gréco-romaines grandement admirées depuis le XVI^e siècle. En s'intéressant plus particulièrement aux réflexions modernes concernant l'origine inconnue de la *Diane*, ainsi qu'au phénomène de copies dont elle a fait l'objet, il s'agira de comprendre dans quelle mesure cette sculpture fut reconnue comme une œuvre majeure de la statuaire antique, au même titre que certaines sculptures conservées dans les collections prestigieuses italiennes.

Partie I :

**L'historique de l'œuvre du XVIe au
XVIIIe siècle : l'évolution de sa mise en
valeur au sein des collections royales
françaises**

La présentation d'une œuvre est indissociable de son étude historique. Cette contextualisation est nécessaire afin de pouvoir cerner l'intérêt qui lui fut accordé. Tous les ouvrages d'une même collection ne sont pas forcément exposés, et ceux qui sont considérés comme « majeurs » bénéficient d'un traitement particulier et privilégié. La présentation d'une œuvre passe à la fois par l'environnement dans lequel elle s'inscrit, mais également par les supports qui sont engagés. La relation d'une œuvre à son espace est significative de l'attention qu'on lui porte.

L'étude de l'historique de la *Diane à la biche* révèle une inégalité des sources concernant la sculpture et sa présentation dans le temps. Son arrivée en France a été longuement débattue, et il reste peu de sources concernant son exposition à Fontainebleau durant le XVI^e siècle. La plupart des témoignages sont postérieurs et ont pu mener à de mauvaises affirmations sur la date et les moyens engagés pour faire venir cette sculpture dans le Royaume. En couplant toutes les sources à notre disposition, ces points seront abordés avant de se concentrer sur les deux autres lieux où fut exposée la *Diane* : le Louvre sous les règnes d'Henri IV et Louis XIII, et Versailles sous celui de Louis XIV et de ses deux successeurs⁶. Les raisons de ces déménagements successifs seront déterminées avant d'étudier plus en profondeur les répercussions sur la mise en valeur de l'œuvre et le statut qui lui fut alloué.

⁶ La disposition de la *Diane* établie sous Louis XIV n'a subi aucune modification jusqu'à la toute fin du XVIII^e siècle.

I. L'étude historiographique du contexte d'arrivée de la Diane en France

Une lecture attentive de l'historiographie de l'œuvre permet de mettre en exergue des points de discordances concernant la date d'arrivée de la *Diane* en France. Les témoignages sur lesquels se fondèrent les chercheurs jusqu'à la fin du XX^e siècle sont biens postérieurs à cet évènement, et ils ont pu induire des affirmations erronées. Deux hypothèses sont ressorties de la lecture de ces sources : certaines attestent que la statue fut présente dans les collections royales de François I^{er} [1494 – 1547], alors que d'autres plus récentes précisent qu'elle est arrivée sous le règne de son successeur, le roi Henri II [1519 – 1559]. La redécouverte d'un texte du XVI^e siècle par Jean-Pierre Samoyault en 1987 est à l'origine d'une reconsidération plus tardive de la date d'arrivée de l'œuvre en France.

A. L'hypothèse d'une arrivée sous le règne de François I^{er} : la portée du témoignage de l'historiographe Henri Sauval

Les thèses mentionnant l'historique de la *Diane* ne sont pas uniformes en ce qui concerne la date et le contexte de l'arrivée de l'œuvre en France. Une analyse des différentes études sur le sujet révèle que jusque dans les années 1980, les chercheurs se sont surtout fondés sur un passage de l'ouvrage de l'historiographe français Henri Sauval intitulé *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* : « J'assurerai seulement qu'elle passa de Rome en France sous François I^{er}, que d'abord elle fut placée au Château de Meudon à deux lieux de Paris, depuis à Fontaine-bleau dans le jardin de la Reine »⁷. Bien que publié en 1724, il fut rédigé au milieu du XVII^e siècle, soit près d'un siècle après la première exposition de l'œuvre dans les jardins du château de Fontainebleau.

L'affirmation d'Henri Sauval ne se réfère à aucune source : il est alors délicat de juger de la véracité de ce propos qui, de plus, n'est pas contemporain à cet évènement. Dans les actes notariés de Fontainebleau, aucune mention ne nous renseigne sur la date à partir de

⁷ H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Volume 2, Chés Charles Moette et Jacques Chardon, Paris, 1724, p. 43.

laquelle l'œuvre a été exposée au château⁸. La première inscription concernant directement la statue ne date que de 1602 ; elle est relative à son déménagement sur Paris afin d'être restaurée par Barthélémy Prieur.

Plusieurs artistes et historiographes ont mentionné la *Diane à la biche* avant la rédaction du texte d'Henri Sauval, mais il est le premier à évoquer le contexte de son arrivée en France. C'est pourquoi son texte est cité en référence dans les études qui suivirent sa publication. L'article de Louis Courajod est à ce titre intéressant⁹. Il mentionne que « la statue de Diane, en marbre blanc [est] possédée par la France depuis François I^{er} », et se fonde, pour étayer son propos, à la fois sur le texte d'Henri Sauval et sur une notice de la statue rédigée par Wilhelm Fröhner¹⁰ dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais à la lecture de ce dernier, nous constatons que lui-même se réfère à la même source.

Certains chercheurs sont pour autant bien plus réservés, conscients que se fonder sur un texte tardif, ne référant à aucune source pour étayer son propos, peut être assez délicat. C'est pourquoi ils ont préféré nuancer leurs discours et employer des termes tels que « passe pour avoir fait partie des collections de François I^{er} »¹¹. L'ouvrage rédigé par Francis Haskell et Nicholas Penny sous-entend d'ailleurs que l'hypothèse de Sauval est certainement fondée sur des « on dit » de l'époque et qu'elle manque de preuves plus tangibles : « Mais au XVII^e siècle, on disait qu'elle avait été apportée là [à Fontainebleau] du château de Meudon »¹².

Toutefois, l'ensemble des études affirme que l'œuvre est arrivée en France dans le courant du XVI^e siècle. Beaucoup d'auteurs se réfèrent aux propos d'Henri Sauval et

⁸ Dans le cadre des œuvres d'art, les actes notariés concernent des paiements effectués pour leur création, leur restauration, ou leur déplacement. Ils ont été notamment très précieux pour replacer la chronologie du travail du Primatice à Fontainebleau qui est évoqué dans la partie qui suit.

⁹ L. Courajod, « La fontaine de Diane à Fontainebleau et son auteur », *Etudes sur les collections du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes au Musée du Louvre*, H. Champion, Paris, 1878, p.5.

¹⁰ W. Fröhner *Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre*, Volume 1, Imprimeurs des Musées Nationaux, Paris, 1869.

¹¹ S. Favier, « Les collections de marbres antiques sous François Ier », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n°3, Paris, 1974, p. 155.

¹² F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'Antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Hachette, Paris, 1988 [1981], p. 216.

attestent que la *Diane* fut la propriété du roi François I^{er} : souverain emblématique du château de Fontainebleau, il a poursuivi une politique d'acquisition d'œuvres d'art antiques¹³. René Dussaud affirma même en 1896 qu'elle a été « achetée par François I^{er} »¹⁴, sans pour autant mentionner de source qui lui permette d'étayer son propos.

Malgré tout, il est très étrange de ne retrouver aucune mention contemporaine de la statue attestant qu'elle avait bien été acquise par ce roi. Le château et ses collections étaient très connus en Europe : la présence de la *Diane* antique aurait alors dû fait l'objet d'un traitement particulier. C'est peut-être la raison pour laquelle Sauval a pu penser que la statue a été placée à Meudon avant d'être installée à Fontainebleau. Le premier château n'appartenait pas à François I^{er}. Il fut un temps la propriété d'Anne de Pisseleu [1508 – 1575], la dernière favorite du roi, mais tombée en disgrâce à sa mort, elle fut obligée de le vendre en 1552 au Cardinal Charles de Lorraine [1524 – 1574]. Cet homme érudit, membre éminent de la cour de France, possédait lui-même une collection d'antiques. Il était par ailleurs un grand ami de François I^{er} qui pouvait offrir des cadeaux prestigieux à ses proches amis¹⁵.

Malgré tout, ces affirmations se sont révélées fausses dans le courant des années 1980, lorsqu'un texte daté du XVI^e siècle fut redécouvert par les chercheurs, affirmant que la statue est arrivée en France non sous le règne de François I^{er}, mais sous celui de son successeur, le roi Henri II.

B. Une datation revue grâce à la découverte tardive d'un texte daté du XVI^e siècle

Les études parues dans les années 1990 et 2000 ne citent plus François I^{er} comme le premier acquéreur de la statue, mais son successeur. Elles font toutes références à un texte semble-t-il mentionné pour la première fois dans un article de Jean-Pierre Samoyault

¹³ Nous allons revenir sur ce point dans la partie intitulée *La première exposition attestée de la statue au château de Fontainebleau et sa place parmi les bronzes du Primatice*.

¹⁴ . Dussaud, « Artémis chasserresse, Marbre du Louvre dit "Diane à la biche" », *Revue archéologique*, E. Leroux, Anger, Janvier – Juin 1896.

¹⁵ S. Favier, *op. cit.* p. 2.

consacré à l'état du château de Fontainebleau sous le règne de Charles IX [1550 – 1574]¹⁶. Cet auteur fait référence dans ses notes de bas de page à un témoignage qui n'avait pas été précédemment cité dans des études datées du XX^e siècle.

Ce texte est celui de Don Martin de Gurrea y Aragon, Duc de Villahermosa [1526 - 1582], rédigé au milieu du XVI^e siècle, et dont le manuscrit fit l'objet d'un ouvrage écrit en 1903 par le conservateur de l'époque du Musée archéologie de Madrid, José Ramon Melida¹⁷. Le texte de Don Martin n'avait semble-t-il jamais été publié avant cette date. Sa redécouverte fut favorisée par la Duchesse de Villahermosa qui désirait que soit faite une étude des archives et des collections personnelles de sa famille. José Ramon Mélida mit ainsi au jour le manuscrit de Don Martin, consacré à l'étude de sa collection personnelle d'objets d'art, et plus particulièrement de ses médailles. Nous ne savons pas grand-chose des suites de la publication de cet ouvrage, d'autant plus qu'il n'était pas au départ commercialisé¹⁸. La mention en 1987 de ce texte dans l'article de Jean-Pierre Samoyault est depuis sans cesse référencée.

L'ouvrage du duc de Villahermosa est surtout consacré à l'étude de ses médailles, et c'est dans le cadre de l'examen de l'une d'elle qu'il fait référence à la statue antique de *Diane*. En effet, le premier objet date de l'époque augustéenne et il semble avoir été réalisé en l'honneur de la déesse. Elle est figurée sur la médaille et sa posture est semble-t-elle similaire à celle de la statue que don Martin avait pu voir au château de Fontainebleau :

« Chaque fois que je vois cette médaille, me revient en mémoire cette statue si belle et si célèbre que je vis à Fontainebleau (2), maison si renommée des très chrétiens rois de France, à l'époque de François II, et qui fut envoyée à son père Henri par Paul IV et son neveu Carlos Carafa, alors que se tramaient les guerres de Naples. Elle lui ressemble énormément, à l'exception des deux chiens au niveau de ses pieds. Elle est si vénérée et

¹⁶ J.-P. Samoyault, « Le château de Fontainebleau sous Charles IX », *Art, objets d'art, collection. Etudes sur l'art du Moyen âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections. Hommage à Huber Landais*, Blanchard, Paris, 1987, note 7 p. 122.

¹⁷ Martin De Gurrea y Aragon, José Ramon de Mélida, *Discursos de medallas y antigüedades que compuso el muy ihustre Sr. D. Martin de Gurrea y Aragón, conde de Ribagorza, sacados ahora á luz por la Excm. Sra Dõna María del Carmen Aragón Azlor, actual duquesa del mismo título, con una noticia de la vida y escritos del autor*, Impr. Tello, Madrid, 1902 [réédition de l'ouvrage de Martin de Gurrea y Aragon, *Discursos de medallas y antigüedades*, seconde moitié du XVI^e siècle]

¹⁸ M. Babelon a mentionné cet ouvrage dans un discours à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Il le présente à cette occasion car un exemplaire a été offert à l'institution par la duchesse de Villahermosa elle-même. Dans « Livres offerts », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 47^e année, N.5, 1903, pp. 415 – 416.

si belle que, parmi toutes les choses qui se trouvent là-bas (à Fontainebleau), et dieu sait qu'elles sont nombreuses, elle sort du lot (elle les dépasse toutes) »¹⁹.

Toutes ces informations sont extrêmement précieuses : elles permettent de connaître avec précision la date et le contexte de l'arrivée en France de l'œuvre. Le témoignage de Don Martin est d'autant plus sérieux que le duc a pu observer de ses propres yeux la statue seulement quelques années après son arrivée dans le domaine royal. Il s'est rendu à Fontainebleau sous le règne de François II [1544 – 1559], souverain de France durant les années 1559 et 1560. Le duc précise également que la statue est un don du pape Paul IV [1476 – 1559], et qu'elle est arrivée en France par l'intermédiaire de son neveu Carlo Carafa [1517 – 1561], qui fut ambassadeur à Fontainebleau en 1556. La statue est certainement arrivée cette année-là dans ce château, et sa présence fut confirmée par le voyage de Don Martin trois à quatre années plus tard.

Il est intéressant de noter que la statue fit l'objet d'un don papal, et non d'un achat royal. Carlo Carafa, le neveu du pape, apparaît comme l'un des instigateurs de ce présent. La thèse de George Duruy²⁰, consacrée à la vie de cet homme politique et à son rôle lors du pontificat de son oncle, revient sur les négociations qui ont eu lieu entre la France et l'Italie au milieu du XVI^e siècle afin de convaincre la première nation de participer à la guerre contre l'Espagne, qui possédait alors des territoires dans le nord de la péninsule italienne. Celles-ci avaient commencées en 1555, soit environ un an avant que le pape n'offre la statue au roi. L'ouvrage ne fait pas directement référence à la *Diane*, mais il mentionne les conditions établies entre les deux pays. Le premier traité d'alliance date du 13 octobre 1555 et montre que les termes du contrat sont en faveur du pape. Ce dernier impose également la présence de Carlo Carafa en France. Celui-ci a entretenu une correspondance écrite avec son oncle, qui aurait pu nous être précieuse, mais malheureusement il ne reste aucun support de ces échanges.

La statue a certainement été offerte au roi dans le cadre de négociations diplomatiques. Nous ne savons pas si ce don est une « compensation » pour le souverain,

¹⁹ « Viene á mi memoria siempre que ueo esta medalla aquella estatua tan excelente y famosa que ví en Fontinoble, cassa tan nombrada de los christianissimos reyes de Francia, en tiempo de Francisco segundo, que á Enrique su padre embiò Paulo quarto con su subrino Carlos Carrafa, quando se hurdian las guerras de Napoles ; que es semejantissima ésta, excepto que tiene dos perros á los pies ». Traduction depuis l'ancien espagnol par Chantal Royer.

²⁰ G. Duruy, *Le cardinal Carlo Carafa (1519-1561) : étude sur le pontificat de Paul IV*, Hachette, Paris, 1882.

qui a engagé dans cette guerre de nombreux moyens alors que la majorité des profits furent réservés au pape, ou bien s'il faisait partie dès le départ des arrangements entre les deux nations. Le don d'une statue antique constituait un cadeau très prestigieux, d'autant plus qu'à cette époque le Royaume de France ne possédait pas d'ouvrage ancien de cette qualité : les grands antiques se trouvaient dans les collections des grandes familles italiennes.

Il faut tout de même préciser que les ouvrages modernes pouvaient également faire l'objet d'échanges similaires. Quelques années avant d'acquérir la *Diane*, le roi Henri II reçut en cadeau les *Prisonnier mourant* et *Prisonnier rebelle* de Michel-Ange²¹, donnés par Roberto Strozzi. Les raisons de ce don ne sont pas spécifiées : il est possible qu'ils aient été offerts en hommage à l'amitié que le roi rendait à sa famille²². Le cadeau diplomatique était un procédé courant, qu'il soit l'objet d'un remerciement ou qu'il soit utilisé pour solliciter une quête auprès du receveur²³.

Ce n'est que depuis un peu moins d'une trentaine d'années que le contexte d'arrivée de la *Diane à la biche* est connu avec précision. Les difficultés rencontrées pour dater avec précision cet événement font partie intégrante d'un travail de recherche historique, et il est nécessaire de faire attention à l'exhaustivité des informations que l'on possède. Les chercheurs, qui se penchent actuellement sur l'étude de la *Diane* antique, s'accordent à dire que les renseignements apportés par le témoignage du duc de Villahermosa sont probants, que la statue est bien arrivée sous le règne d'Henri II et qu'elle n'a jamais été exposée au château de Meudon. Le texte d'Henri Sauval n'est pour autant pas dénigré : le reste des informations livrées par l'historiographe ont été précieuses concernant l'exposition de la statue au XVII^e siècle dans la Salle des Antiques du palais du Louvre qu'il a pu visiter à cette époque.

²¹ A. Tartuferi, *Michel-Ange*, ATS Italia Editrice, Rome, 2001, p. 76.

²² L. Romier, *Les origines politiques des guerres de religion*, T. 1 : *Henri II et l'Italie*, Perrin et C^{ie}, Paris, 1913, p. 162 - 165.

²³ A. Guery, « Le roi dépensier. Le don, la contrainte et l'origine du système financier de la monarchie française d'Ancien Régime », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 39^e année, N. 6, 1984. pp. 1241-1269.

II. La première exposition attestée de la statue au château de Fontainebleau et sa place parmi les bronzes du Primatice

Le château de Fontainebleau, réaménagé à partir de 1528 par le roi François I^{er} [1494 – 1547], est devenu dans le courant du XVI^e siècle un foyer artistique majeur en Europe. Le souverain avait fait appel à de nombreux artistes afin d’embellir cette demeure royale. Parmi eux, des italiens comme le Rosso [1494 – 1540] ou le Primatice [1504 – 1570] réalisèrent les décors intérieurs des appartements privés et des galeries, composées de scènes mythologiques à la demande du roi. Son attrait pour ces sujets se reflétait également dans sa volonté de collectionner des sculptures antiques, comme le faisaient alors les papes et la noblesse italienne. C’est dans cet objectif qu’il envoya le Primatice dans la capitale italienne: « [l’artiste fut envoyé] l’an 1540 à Rome pour se procurer des marbres antiques, ce en quoi Primaticcio le servit avec tant d’application, qu’en peu de temps il acheta cent vingt-cinq pièces – têtes, torses et figures »²⁴. Ce passage des *Vies* de Vasari signale que le roi François I^{er} a réussi à acquérir des sculptures antiques, mais ces dernières ne regroupaient que des originaux de taille modeste ou des fragments²⁵.

Le souverain fit réaliser par l’artiste italien des moulages de sculptures antiques lors de son voyage. Aidé dans son travail par Vignole [1507 – 1573], le Primatice dû exécuter des moulages à partir de sculptures antiques renommées, pour certaines conservées dans la cour des statues du Belvédère, à Rome. Une fois fondues en bronze, elles furent exposées dans la Galerie de François I^{er}. Le roi était particulièrement attaché à sa collection, car la valeur de ces sculptures en bronze était alors presque aussi prestigieuse que celle des originaux.²⁶

²⁴ G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Tome II, Actes Sud, Arles 2005 [1568].

²⁵ L’article de S. Favier, « Les collections de marbres antiques sous François I^{er} », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n°3, Paris, 1974 mentionne également des acquisitions de médailles et de marbres en 1533.

²⁶ Voir à ce propos l’article de B. Jestaz, « Les moulages d’antiques fondus en bronze au XVI^e siècle », *Les moulages de sculptures antiques et l’histoire de l’archéologie*, actes du colloque (Paris, 24 octobre 1997), Henri Lavagne, François Queyre, Droz, 2000.

Ce n'est que sous le règne de son successeur que la *Diane à la biche* arriva à Fontainebleau. Elle est certainement la toute première sculpture antique de grande taille à entrer dans les collections royales françaises²⁷. Elle fut placée dans le jardin de la Reine par le roi Henri II et côtoya tout au long de la seconde moitié du XVI^e siècle plusieurs statues, dont les bronzes prestigieux du Primatice qui y avait été placés après la mort de François I^{er}.

À partir des rares témoignages à notre disposition, l'étude interrogera la manière dont cette première grande sculpture antique de la collection royale fut intégrée dans un paysage inspiré des jardins italiens. Il s'agira de déterminer comment cet environnement valorisa cette œuvre, ainsi que la place de cette dernière aux côtés des répliques en bronze du Primatice.

A. L'inspiration des jardins « à l'antique » italiens

Exposer des sculptures antiques dans un jardin tel que ce fut le cas à Fontainebleau est un mode d'aménagement particulier qui provient d'Italie où, dès la fin du XV^e siècle, se sont développés les jardins dits « à l'antique ». Ce terme qualifie tous ceux qui ont été organisés « à la manière antique », tels que les collectionneurs imaginaient, voire fantasmaient, ceux des anciennes villas romaines fortunées. C'est plus particulièrement à Rome qu'ont été édifiés de tels espaces car la ville regorgeait de nombreux amateurs d'art grâce à la forte concentration d'œuvres antiques enfouies dans le sol ; en dehors de la cité, elles étaient préférablement installées dans les palais ou villas.²⁸ Les collectionneurs ont voulu recréer les jardins antiques tels qu'ils les rêvaient, et rassemblaient en ce lieu toute leur collection de sculptures.

La spécialiste des paysages et jardins modernes Elisabeth Blair MacDougall a écrit un ouvrage intitulé *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* qui revient sur cette notion de jardin à l'antique²⁹. Elle précise

²⁷ S. Favier évoque l'acquisition antérieure d'une *Vénus*, mais il ne reste aucune trace actuelle de cette statue, et il est actuellement impossible d'en préciser la taille et l'état.

²⁸ E. B. MacDougall, *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C., 1994, p. 25.

²⁹ *Idem*, pp. 26 à 28.

dans son propos qu'il n'existait sous la Renaissance que peu de sources directes concernant l'agencement de ces jardins ancestraux et des éléments qui les composaient. Les ruines apparentes, notamment à Rome et ses alentours, ont permis de mettre au jour des statues depuis des sites supposés d'anciennes villas romaines. En complément de ces fouilles, la lecture de certains ouvrages anciens, comme celle de *L'histoire naturelle* rédigée par Pline l'Ancien [30 – 69 ap. J.-C.]³⁰, a permis de constater l'usage fréquent de statues comme décorum des jardins des riches romains. Elisabeth MacDougall signale également la connaissance dès la Renaissance de reliefs et de sarcophages figurant des statues, placées à la fois en ornement principal de fontaines, ou au sein de chaque baie d'une même colonnade (Pl. VIII). De telles représentations sur des fragments antiques ont pu éveiller la curiosité des collectionneurs qui s'en sont peut-être inspirés. La chercheuse anglaise constate d'ailleurs que les modernes ont réussi à reproduire ces jardins fantasmés : la découverte bien plus tardive des fresques pompéiennes, figurant ces espaces, a permis de prouver qu'ils avaient réussi à se rapprocher des agencements antiques.

1. La cour des statues du Belvédère à Rome : premier modèle célèbre du jardin à l'antique

Les fontes du Primatice ont été en partie réalisées à partir de statues antiques conservées par le pape dans la Cour des statues du Belvédère, à Rome³¹. La collection pontificale comprenait de nombreuses sculptures encore aujourd'hui reconnues comme des chefs d'œuvres de l'art gréco-romain, et leur disposition au sein d'un petit jardin créé à leur attention fut reprise par de nombreux amateurs d'art tout au long des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles : la Cour du Belvédère devint ainsi un modèle³².

³⁰ « À Rome, on possède de Praxitèle Flore, Triptolème, Cérès, dans les jardins Serviliens. » (Livre XXXVI. IV 11) Cité à partir de l'ouvrage de Pline l'Ancien *Histoire naturelle*, traduction d'Émile Littré, Firmin-Didot et Cie, Paris, 1877, T. 2, p. 503.

³¹ Le *Cortile* du Belvédère fut construit par Bramante au tout début du XVI^e siècle afin de réunir le Palais du Vatican à la Villa d'Innocent VIII par un système de terrasses. C'est dans la demeure de ce dernier que fut installée la cour des statues. Cette précision est issue de l'ouvrage de F. Haskell et N. Penny, *op. cit.*, p. 11.

³² F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'Antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Hachette, Paris, 1999 [1981] p. 12.

L'originalité du *Cortile* est d'avoir créé un espace au sein du jardin, réservé à l'exposition des œuvres les plus réputées de la collection, dont l'agencement fut structuré. Sur une vue du Belvédère du peintre paysagiste flamand Hendrick van Cleef III [1525 – 1589] datée de 1550 (Pl. IX), la cour des statues est en grande partie visible. Les sculptures sont ordonnées, notamment en fonction de leurs tailles : les œuvres imposantes sont disposées de préférence au centre des parterres végétaux de formes rectangulaires, alors que celles plus modestes, composées d'un seul personnage, sont plutôt placées le long des allées ou dans les niches des bâtiments qui entourent le jardin. Cet agencement est réfléchi et minutieux. Les œuvres s'insèrent en harmonie avec le paysage, elles rythment l'espace : notons par exemple la disposition symétrique de certaines d'entre elles de part et d'autres des allées principales.

Cette disposition ordonnée diffère de celle présentée dans une seconde illustration d'Hendrick van Cleef III, représentant cette fois-ci une *Vue du Jardin de la Villa Cesi, autour de la Porte Cavallegieri* (Pl. X). Cet espace propose une disposition plus libre des statues, éparpillées le long des allées sans distinction des formes. Cet aménagement ne répond pas aux mêmes préceptes d'agencement méthodique que celui du Belvédère. Le jardin de la Villa Cesi a été aménagé durant la première moitié du XVI^e siècle : à cette époque, ce système d'agencement plus libre était généralement préféré³³.

Le modèle du *Cortile* du Belvédère ne connut une véritable émulation qu'à partir des années 1540 et les jardins postérieurs à cette date s'inspirèrent en priorité de ce modèle. Ils se développèrent sur plusieurs niveaux, nommés terrasses, autour de tracés géométriques rigoureux, rythmés par la présence de statues et de fontaines, comme ce fut le cas de la villa d'Este à Tivoli par exemple.

2. *La description du jardin de la Reine connu grâce aux vues de Jacques Androuet du Cerceau*

Dans son *Second volume des plus excellents bâtiments de France*, Jacques Androuet du Cerceau [1515- 1585] a réalisé plusieurs planches de l'architecture et des jardins de

³³ E. MacDougall, *op. cit.* p. 115.

Fontainebleau³⁴ (Pl. XI – XII - XIII). Exécutées en 1579, elles constituent des documents précieux pour la compréhension de l'aménagement du château dans la seconde moitié du XVI^e siècle, avant que celui-ci ne soit remanié par le roi Henri IV [1553 – 1610], vingt ans après. Le jardin de la Reine est représenté sur trois planches de Jacques Androuet du Cerceau, et l'une d'elle en particulier laisse percevoir la statue de la *Diane* (Pl. XIII). Mais le positionnement des autres sculptures n'est pas précisé. Il est alors difficile de connaître le modèle d'agencement choisi à Fontainebleau. Il n'existe pas d'autre production graphique, ou de description précise, sur le sujet. Mais cette vue de Jacques Androuet du Cerceau est pourtant essentielle dans la connaissance de la structure du jardin.

Situé au nord du domaine royal, près des appartements du souverain, il est le plus petit des trois que compte le château de Fontainebleau. Vincent Droguet signale qu'il se nommait sous François I^{er} « Le jardin du Roi »³⁵. Ce n'est que dans les années 1560 qu'il fut appelé « jardin de la Reine », lors de la régence de Catherine de Médicis [1519 – 1589], veuve d'Henri II. Cet espace était alors bien différent de celui d'aujourd'hui, qui comprend à présent une grande étendue d'herbe coupée en quatre chemins menant vers la fontaine aménagée au XVII^e siècle. Celui du XVI^e siècle était enclavé entre les bâtiments et le fossé rempli d'eau, aménagé par la reine Catherine de Médicis pour protéger le château. Le jardin était organisé en quatre parterres de forme rectangulaires, composés de fleurs ou de plantes potagères comme il était alors d'usage.

La vue de Jacques Androuet du Cerceau démontre que l'espace occupé par le jardin est bien plus modeste que celui de ses prédécesseurs italiens, qui peuvent se déployer sur plusieurs terrasses. Ce dernier aménagement est spécifique des villas italiennes, et il n'est pas privilégié dans le royaume de France. A Fontainebleau pour autant, il existe deux autres jardins édifiés par François I^{er}. Ces espaces sont bien plus grands que le jardin de la Reine mais ils n'ont pas vertu à exposer des statues antiques.

Une autre différence avec l'Italie vient du fait que ce lieu ne possédait pas de fontaines au XVI^e siècle. Celles-ci sont présentes dans les deux autres espaces arborés du domaine

³⁴ J. Androuet du Cerceau, *Le second volume des plus excellents bâtiments de France*, Paris, 1579.

³⁵ V. Droguet, *Fontainebleau, le temps des jardins*, Les dossiers de la Société des Amis et Mécènes du Château de Fontainebleau, n.5, Fontainebleau, 2011, p. 7.

royal et sont alimentées par un système de petits canaux. Le jardin des Pins ³⁶ contenait d'ailleurs une fontaine nommée *Belle Eau*, qui aurait peut-être donné son nom au château³⁷. Cette différence s'explique par le fait que la topographie du jardin de la Reine est plus élevée que celle des deux autres espaces.

La première fontaine n'y fut instaurée qu'au milieu de la première décennie du XVII^e siècle, lorsque l'original de la *Diane* fut remplacé par la copie en bronze de Barthélémy Prieur. Ce moulage effectué sur la statue antique - une fois sa restauration terminée - fut ensuite disposé au sommet d'une fontaine créée à son attention, située au centre du jardin de la Reine.

B. La mise en valeur de la statue dans le jardin de la Reine

L'étude de l'installation de l'œuvre est importante : celle-ci est parfois mise de côté au profit de la réflexion autour de l'objet et de sa valeur. Pour autant, les deux recherches sont liées. C'est pourquoi il est primordial d'étudier plus attentivement la manière dont la *Diane à la biche* fut installée au sein du jardin. Elle n'était d'ailleurs pas le seul ornement de cet espace. Il convient alors de s'interroger sur la place de cette œuvre au sein de la collection qui l'entourait.

1. Les raisons du positionnement central de la *Diane* dans le jardin

Les sources contemporaines de l'époque où la *Diane* antique était exposée au Château de Fontainebleau - et qui mentionnent cette statue - sont assez minces. Si les chercheurs s'accordent à dire qu'elle est arrivée en France en 1556, la première mention de sa présence dans les jardins du domaine royal ne date que de 1559, dans l'ouvrage du duc de

³⁶ Connu actuellement sous le nom de jardin anglais.

³⁷ L'étymologie du mot Fontainebleau n'est pas certaine, et plusieurs hypothèses demeurent. Le préfixe Fontaine- fait directement référence à la présence d'une telle construction au sein du domaine. Il en existait une au XVI^e siècle intitulée *Belle Eau*, construite par le Primatice, mais détruite sous la Révolution. L'actuelle date du XIX^e siècle.

Mais le suffixe -bleau pourrait aussi tenir son origine du nom de l'ancien propriétaire du terrain (avant qu'il ne soit acheté par le roi) nommé Bliau. Une troisième hypothèse pourrait être celle du nom d'un chien appelé Bléault qui aurait découvert cette source pour son maître qui mourrait de soif.

Villahermosa, Martin de Gurrea y Aragon³⁸. C'est en 1586, dans le journal d'Arnold Van Buchel, avocat et homme de lettres néerlandais, que fut rédigée la première description (bien que succincte) de l'emplacement précis de la statue: « Par une porte, l'on pénètre dans un jardin délicieux et beau, toujours verdoyant. Au milieu se trouve une Diane Chasseresse, en marbre, que les injures du temps ont obligé de restaurer en certaines parties. »³⁹

Le récit du voyageur néerlandais concorde avec la vue de Jacques Androuet du Cerceau. La mise en place de la *Diane* dès sa première exposition au centre du jardin s'explique certainement par le fait qu'elle est la première statue antique importante à entrer dans les collections royales françaises : elle fut à ce titre l'objet d'une mise en valeur spécifique. À contrario des exemples italiens qui pouvaient user de l'architecture environnante, le jardin de la Reine se détache du corps de bâtiment qui le borde afin de créer un espace distinctif. Le placement de la statue est dicté par la géométrie quadrangulaire du lieu, composé de quatre parterres végétaux, séparés par des allées. La *Diane* forme l'élément central de cet espace : elle devient le repère du jardin. Cette notion de référence est d'ailleurs sous-jacente lors de l'étude de la vue de Jacques Androuet du Cerceau : la *Diane* est la seule statue représentée distinctement par l'architecte. Les rares autres sculptures figurées sont difficilement discernables, malgré leur valeur artistique importante.

La définition du dessin n'est pas assez précise pour que nous puissions deviner si la *Diane* était placée sur un socle, qu'il fut créée pour elle ou que ce soit un remploi, ou bien si elle était disposée à même le sol. Il y a peu de chances que la statue n'ait pas bénéficié d'un support : le jardin de la Reine n'avait pas vocation à être un jardin archéologique, à l'image de celui du cardinal Cesi. La description d'Arnold van Buchel aurait certainement donné des indices allant dans ce sens, ce qui n'est pas le cas. Il n'est pas étonnant que le commentateur néerlandais ne se soit pas arrêté sur la description d'un quelconque socle qui aurait supporté la statue, lorsqu'il a signalé sa présence dans le jardin. Le principe d'un tel support est de mettre en valeur l'œuvre à laquelle il est affecté : lui-

³⁸ Voir à ce propos la partie concernant l'étude historiographique du contexte d'arrivée de la Diane en France.

³⁹ A. Van Buchel, « Description de la Ville de Paris », in *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et d'Ile-de-France*, Tome XXVI, H. Champion, Paris, 1899, p. 161.

même s’efface à son profit⁴⁰. Il n’est jamais fait état, dans la littérature scientifique de l’œuvre, de la présence ancienne de son socle originel, et le piédestal bellifontain de la *Diane* n’est pas connu.

Un autre élément qui tend à penser que l’œuvre était certainement surélevée est le fait que sous l’Antiquité, les piédestaux ont connu un succès particulier, succès qui revint à l’époque moderne afin d’exposer les sculptures anciennes et modernes⁴¹. Leurs formes furent extrêmement variées, leurs auteurs s’adaptaient aux œuvres qu’elles supportaient :

« Autant que les Piédestaux des Ordres doivent être simples et réguliers, autant ceux-ci sont-ils susceptibles de formes ingénieuses et extraordinaires, et cela dépend du caractère, de l’attitude et de la situation des figures [...] On ne doit point craindre de s’écarter des règles, puisqu’il en a point de prescrites par les exemples de l’Antiquité, et que les architectes modernes n’en ayant écrit que très superficiellement, ils sont laissé la liberté de donner sur ce sujet l’effort à l’imagination.»⁴².

De par le manque total d’informations concernant le socle de la *Diane*, il n’est possible de faire que des suggestions concernant sa forme. Aucun élément de permet de savoir s’il a été réalisé pour recevoir cette statue, ou s’il existait déjà auparavant. Il est possible qu’il ait été réalisé en marbre, puis qu’il était le matériau privilégié pour ce genre de support dans les collections royales, mais également parce que les statues disposées en extérieur recevaient généralement un socle réalisé dans la même matière qu’elles⁴³. Sa forme devait s’adapter à la statue. Il est possible qu’il ait reçu des décorations sculptées, mais une fois encore, le manque d’informations à ce sujet nous empêche d’établir la moindre affirmation. Quelle que soit la forme qu’il ait adopté, il permit de surélever la statue aux yeux des promeneurs, et de la mettre en valeur au centre de ce jardin.

⁴⁰ É. Jollet, « La présentation de l’œuvre d’art : réception ou création ? », *La revue de l’art*, n°154, 2006 – 4, p. 11.

⁴¹ É. Jollet, « Présenter la sculpture. Les supports des statues en France à l’époque moderne. » *La revue de l’art*, n°154, 2006 – 4, p. 14.

⁴² A. C. d’Avilier, *Cours d’architecture qui comprend les ordres de Vignole avec les commentaires, les figures et les descriptions de ses plus beaux bâtiments et de ceux de Michel-Ange, des instructions et des préceptes et les plus nouveaux dessins concernant la distribution, la décoration, la matière et la construction des Edifices, la Maçonnerie, la Charpenterie, la Couverture, la Serrurerie, la Menuiserie, le Jardinage, et généralement tout ce qui regarde l’art de bastir, par le sieur C.A. d’Avilier architecte. Nouvelle édition, enrichie de nouvelles planches, et revue et augmentée de plusieurs dessins conformes à l’usage présent, par Pierre-Jean MarietteI*, Paris, 1750 [1691], pp. 347 - 348.

⁴³ É. Jollet, *op. cit.*, p. 16, 18.

Après avoir évoqué les procédés employés pour valoriser cette sculpture, il apparaît judicieux de souligner que la *Diane à la biche* s'intégra particulièrement bien dans le paysage bellifontain en tant que représentation d'une déesse chasseresse. L'activité de la chasse était alors très en vogue parmi la noblesse et la royauté françaises. Cette observation, qui peut sembler lointaine au premier abord, prend tout son sens dans ce domaine royal. Le château de Fontainebleau a été établi au milieu d'un paysage boisé qui fourmille de gibiers. La chasse était l'une des activités favorites des rois, et plus particulièrement de François Ier qui a aménagé cette propriété : ce lieu était particulièrement propice pour s'y adonner.

Elisabeth MacDougall signale d'ailleurs qu'il était courant, depuis le XVI^e siècle, d'installer dans les jardins des sculptures qui figurent des divinités liées à la nature⁴⁴. Les grottes et les fontaines furent décorées par des nymphes, des monstres marins et des dieux liés à l'eau, tels que Poséidon ou bien des allégories de fleuves. Les jardins concentraient plutôt des figurations de personnages tels que des satyres, les dieux Bacchus⁴⁵ et Pan, ainsi que les déesses que sont Pomone, Flora, Diane ou encore Cérès.

Dans le cadre plus spécifique de l'exposition des œuvres à sujets mythologiques à Fontainebleau, le choix des sculptures s'est porté sur leur valeur artistique et non sur le lien présupposé des figures représentées avec la nature. Mais dans le cas précis de la *Diane* - et bien que cette relation ne soit certainement pas la raison première de son placement au centre du jardin - la statue s'inscrit dans un contexte courant qui était celui de l'exposition des divinités de la nature. De plus, ce personnage renvoyait directement à l'activité pour laquelle le château de Fontainebleau fut réaménagé, la chasse.

2. Questionnements autour de l'état fragmenté de la statue

La comparaison avec la gravure de Maerten van Heemskerck sur la *Collection de sculptures antiques de la Maison Galli* (Pl. XIV.), mentionnée plus haut, est pertinente concernant l'état de conservation la *Diane* et la valeur alors attribuée à une œuvre antique fragmentaire. Arnold van Buchel signale que cette statue a subi une ou plusieurs restaurations : « Au milieu se trouve une Diane Chasseresse, en marbre, que les injures du

⁴⁴ E. MacDougall, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁵ L'abondance des divinités liées à la thématique du vin s'explique par le fait que ce thème est associé à celui de l'abondance et de la fertilité.

temps ont obligé de restaurer en certaines parties ». Il n'est fait aucune précision sur les conditions et la nature de ces restaurations⁴⁶, et il est difficile d'émettre la moindre hypothèse car cette statue a été complètement retravaillée par le sculpteur français Barthélémy Prieur en 1602. Dans le contrat de restauration est faite une mention intéressante concernant tâches à accomplir : « assavoir de restablir, applicquer et remasticquer toutes les pièces de marbre blanc qu'il faudra pour racoustrer la figure de Dianne anthicque » (Annexe n°1). Le contrat certifie que le sculpteur doit restaurer toutes les parties manquantes de la statue, ce qui implique que celle-ci était exposée à Fontainebleau dans un état différent de l'actuelle. Il n'existe pas de représentation ni de description précises de la *Diane* avant qu'elle ne soit restaurée: la connaissance de son état au XVI^e siècle s'avère ainsi assez délicate.⁴⁷

Il est pour autant intéressant de s'intéresser au fait que cette statue a été exposée alors même qu'elle était en partie brisée. La gravure de Maerten van Heemskerck présente elle-même des sculptures à l'état de fragments et d'autres grandement brisées : le *Bacchus* placé au centre a l'avant-bras droit coupé, la figure masculine allongée à sa droite est acéphale et ne possède plus ses bras et ses jambes, et trois torsos masculins sont appuyés contre deux murs différents. Ces figures antiques, que ce soit des statues complètes, des bas-reliefs ou des fragments, sont accumulées en masses par les collectionneurs et fascinent leurs contemporains. L'incomplétude de ces figures est d'autant plus intrigante qu'elle laisse l'imaginaire se développer.

Cette attirance pour les sculptures antiques, et plus particulièrement pour celles qui sont dans un état fragmenté, est à mettre en lien avec l'intérêt porté à l'archéologie depuis le XIV^e siècle en Italie. Les ruines fascinent et les sculptures apparaissent comme les symboles d'une Rome antique dont les collectionneurs veulent recréer la splendeur. Certaines statues sont restaurées, afin qu'elles puissent retrouver – ou qu'elles puissent se rapprocher – de leur forme originelle. Mais des œuvres en partie brisées connaissent elles aussi une reconnaissance auprès d'un public averti. Le *Torse du Belvédère* (Pl. XVa) en est

⁴⁶ S. Favier cite le nom possible d'un certain Fremyn Roussel, sculpteur français travaillant à Fontainebleau, qui a restauré des statues présentes dans le Jardin de la Reine en 1663, mais elle précise qu'il n'existe aucune preuve tangible qui étaye cette hypothèse.

⁴⁷ Nous allons revenir avec plus de précision sur les conditions de restauration de la statue par Barthélémy Prieur et sur ses modifications dans la partie concernant l'exposition de la *Diane* au Palais du Louvre.

un exemple. Il connut du succès dès le XVI^e siècle. Michel-Ange lui-même lui vouait une grande admiration et il se serait opposé à sa restauration. L'artiste réalisa plusieurs études de cette sculpture⁴⁸. Le traitement de son anatomie fascina le peintre et sculpteur qui aurait déclaré qu'il aurait découvert en elle un « principe qui donne à ses propres œuvres une majesté égale à celle des meilleurs antiques »⁴⁹. Vésale [1514 – 1564] lui-même reprit cette figure dans un dessin où il représenta des intestins (Pl. XVb). L'œuvre ne fut pas restaurée car elle fut admirée pour la finesse du travail sculptural de son anatomie. De plus, son état brisé, à l'instar de celle de la *Diane* au XVI^e siècle, est le témoin de la richesse artistique d'une Antiquité disparue mais glorifiée par les modernes.

En tentant de comprendre la fascination exercée par les statues antiques, et même celles qui n'ont pas été restaurées depuis leur découverte, il n'est pas insensé de croire que la statue de la Diane antique fut admirée dans l'état de conservation qui était le sien à la fin du XVI^e siècle.

3. *La collection des originaux antiques et de leurs copies*

Dans le cadre de la mise en valeur de la statue, il est intéressant de connaître l'identité des œuvres aux côtés desquelles la *Diane à la biche* a été placée dans le jardin de la Reine. D'une manière générale, les jardins à l'antique accueillait non seulement les statues anciennes, mais également des moulages de ces dernières, et dans de plus rares cas des œuvres modernes empruntant une iconographie antique.⁵⁰ Le bronze était d'ailleurs un matériau privilégié dans la réalisation des copies: il était un substitut idéal de l'original, car son exécution permettait de reproduire à l'identique l'œuvre ancienne. Sa forme et son travail plastique furent admirés par les collectionneurs modernes.⁵¹

⁴⁸ J. Elkins, « Michel-Ange et la forme humaine. Sa connaissance et son utilisation de l'anatomie », RABBI-BERNARD Chiara (dir.), *L'anatomie chez Michel-Ange. De la réalité à l'idéalité*, Hermann, Paris, 2003.

⁴⁹ « [...] Michael Angelo is said to have discovered this principle which gave to his work a character equal to best antiques ». Traduction personnelle d'un extrait de l'ouvrage de W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, The Silver Lotus Shop, Pittsfield, 1909 [1753], p. 10.

⁵⁰ E. MacDougall mentionne la présence de deux statues de Michel-Ange, *L'Apollon* et *Le bacchus avec un jeune satyre*, parmi les sculptures antiques du jardin de Jacopo Galli, banquier influent et protecteur de l'artiste.

⁵¹ B. Jestaz, « Les moulages d'antiques fondus en bronze au XVI^e siècle », dans *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, op. cit, p. 27.

Dans le cas du château de Fontainebleau, des œuvres en bronze⁵² et en marbre se côtoyaient dans le jardin de la Reine durant la seconde moitié du XVI^e siècle. Les sculptures exposées sont connues grâce à Arnold Van Buchel qui cite dans son journal le nom de celles qui accompagnaient la *Diane* antique :

« Dans le même jardin se trouve aussi un Laocoon en bronze, sur le modèle du marbre trouvé dans le palais de Titus Vespasien et transporté dans les jardins du Vatican [...]. Une autre des statues placées dans ce jardin est celle du Tibre, avec la louve nourrice de Romulus et Remus, et la corne d'abondance qui symbolise la fécondation de la région par le fleuve, le personnage est de dimension plus grande que nature. Il y a encore une Cléopâtre en or, analogue aux statues que nous en a l'éguées l'Antiquité romaine. »⁵³

Le voyageur néerlandais mentionne également la présence d'un marbre représentant le meurtre d'Abel par Caïn, ainsi que des bas-reliefs antiques, qui font peut-être partie des sculptures rapportées de Rome par le Primatice. Le témoignage de Van Buchel est intéressant car il signale que toutes les copies de l'artiste italien n'étaient pas présentes dans le jardin⁵⁴ : en effet, les deux *Sphinges* l'*Apollon du Belvédère*, la *Vénus* et l'*Hercule Commode* avaient été disposés ailleurs dans le domaine royal⁵⁵. Quant à celles qui y étaient exposées, la date de leur mise en place dans cet espace est assez mal connue. Si nous nous référons à Giorgio Vasari, nous pouvons au moins être certains qu'une partie de ces sculptures étaient présentes dès 1568 : « Ils furent si réussis qu'ils semblaient être de vrais antiques, comme on peut en juger dans le Jardin de la Reine à Fontainebleau où les statues

⁵² Une étude précise des bronzes du Primatice a été réalisée en 1969 par S. Pressouyre dans son article « Les fontes du Primatice à Fontainebleau », *Bulletin Monumental*, T. 127, n°3, 1969, pp. 223 – 239. Son travail a été d'une grande aide dans la rédaction de cette partie.

⁵³ A. Van Buchel, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁴ Parmi les œuvres que compte la collection papale au Belvédère, Barthélémy Prieur a moulé puis fondu en bronze au début des années 1540 l'*Apollon du Belvédère*, le *Laocoon*, le *Tibre*, *Hercule et Téléphos* – ou l'*Hercule commode* – et l'*Ariane endormie*, alors connue sous le nom de *Cléopâtre*. Lors d'un second voyage quatre ans plus tard, il a également moulé le *Nil* et un *Antinoüs*, ainsi que peut-être un *Mercur*.

Il serait pour autant malvenu de croire que Prieur n'a réalisé que des moulages d'œuvres uniquement issues des collections du Belvédère. Il conçut également des creux à partir d'œuvres célèbres disséminées à Rome, comme celle du *Cheval de Marc Aurèle* placée alors au Capitole, et dont la copie n'existe plus aujourd'hui. De plus, il faut noter que certains moules ne furent jamais coulés en bronze, notamment ceux des éléments architecturaux tel que celui de la *Colonne Trajane*, réputée pour les nombreux reliefs que comprend son fût.

⁵⁵ Les trois dernières avaient d'ailleurs été placées dans des niches, à la manière des sculptures du Belvédère, dont elles s'inspirent. Source : D. Cordelier, B. Py, *Primatice, maître de Fontainebleau*, cat. exp. (Musée du Louvre, 22 septembre 2004 – 3 janvier 2005), Réunion des Musées nationaux, Paris, 2004, p. 144.

furent placées à la grande joie du roi qui transforma ainsi ce lieu quasiment en nouvelle Rome ». ⁵⁶

Malheureusement, leur positionnement exact dans le jardin ne nous est pas spécifié. Il est assez difficile de discerner ces figures sur la vue de Jacques Androuet du Cerceau. Sylvia Pressouyre y identifie tout de même le *Laocoon* et *l'Ariane endormie* au nord du jardin, installés de part et d'autre d'une pergola accueillant les douze dieux de Pilon et Roussel. Près du fossé d'eau se trouve également la statue du *Tibre* ⁵⁷. Les autres sculptures, mentionnées par Vasari et Arnold van Buchel, n'apparaissent pas. Cette absence peut s'expliquer par un choix du graveur de ne pas vouloir « encombrer » son dessin par de nombreux détails afin de garder une vision claire de l'espace.

La collection de bronzes de François Ier marque un tournant dans l'histoire du collectionnisme : c'est la première fois qu'un ensemble aussi important d'œuvres antiques fut moulé puis coulé en bronze ⁵⁸. Malgré un coût de réalisation extrêmement élevé, le roi François I^{er} pu s'enorgueillir de posséder lui aussi des reproductions d'œuvres majeures de l'art antique. Sa collection créa une émulation à travers toute l'Europe ⁵⁹ : après lui se formèrent des collections prestigieuses telles que celle de Marie de Hongrie [1505 – 1558]

⁵⁶ G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Tome II, Actes Sud, Arles 2005 [1568], Livre IX p. 350.

Parmi les œuvres que compte la collection papale au Belvédère, Barthélémy Prieur a moulé puis fondu en bronze au début des années 1540 l'*Apollon du Belvédère*, le *Laocoon*, le *Tibre*, *Hercule et Téléphos* – ou *l'Hercule commode* – et *L'Ariane endormie*, alors connue sous le nom de *Cléopâtre*. Lors d'un second voyage quatre ans plus tard, il a également moulé le *Nil* et un *Antinoüs*, ainsi que peut-être un *Mercur*.

Il serait pour autant malvenu de croire que Prieur n'a réalisé que des moulages d'œuvres uniquement issues des collections du Belvédère, et d'autres œuvres réputées furent copiées, comme celle du *Cheval de Marc Aurèle* placée alors au Capitole, et dont la copie n'existe plus aujourd'hui. De plus, il faut noter que certains moules ne furent jamais coulés en bronze, notamment ceux des éléments architecturaux comme ce fut le cas de la *Colonne Trajane*, réputée pour les nombreux reliefs que comprend son fût.

⁵⁶ Les trois dernières avaient d'ailleurs été placées dans des niches, à la manière des sculptures du Belvédère, dont elles s'inspirent. Source : Dominique Cordelier, Bernadette, *Primatice, maître de Fontainebleau*, cat. exp. (Musée du Louvre, 22 septembre 2004 – 3 janvier 2005), Réunion des Musées nationaux, Paris, 2004, p. 144.

⁵⁶ G. Vasari, *op. cit.* p. 350.

⁵⁷ S. Pressouyre, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁸ F. Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁹ F. Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p. 8.

ou bien encore Charles I^{er} d'Angleterre [1600 – 1649]. La première fut en partie réalisée à partir des creux du Primatice qui avaient été vendus⁶⁰. Certains bronzes de Fontainebleau furent à leur tour surmoulées afin d'exécuter de nouveaux creux, comme ce fut le cas de l'*Ariane endormie*, reproduite pour le roi Louis XIV au XVII^e siècle, mais également pour des collections allemandes⁶¹.

Les sculptures exposées dans le jardin de la Reine s'inscrivent toutes dans un corpus d'œuvres antiques célébrées à l'époque moderne⁶². Les originaux du Belvédère étaient certainement les plus connus en Europe. Mais malgré leur prestige, ce ne sont pas le *Laocoon* ou bien encore l'*Apollon du Belvédère* qui furent choisis afin d'orne le centre du jardin, mais bien la *Diane à la biche*. Cette œuvre devient la pièce-maîtresse de la collection royale française, exposée dans le jardin de la Reine qualifié par Vasari de « nouvelle Rome ». Unique antique important de la Couronne française, elle fut installée au centre de de l'espace qui l'accueillait. Sa qualité d'unique antique de la Couronne française fut considérée comme plus prestigieuse que celle des reproductions en bronze.

La figure de la *Diane chasseresse* a profondément marqué le paysage bellifontain. Lorsqu'elle quitta le domaine royal pour celui du Louvre, elle fut remplacée par une copie en bronze exécutée par Barthélémy Prieur (Ill. 4), à la demande du roi Henri IV. Elle fut mise en valeur à nouveau au centre du jardin, complètement réaménagé entre temps par le roi, et placée sur une fontaine, comme le montre la gravure d'Israël Sylvestre [1621 – 1691] datée de 1679 (Pl. XVI.). Aujourd'hui encore, la figure de la *Diane* est visible dans cet espace. L'empreinte de la statue est d'autant plus importante au sein du paysage bellifontain que la toponymie du lieu a depuis évolué, et celui-ci est aujourd'hui connu sous le nom de « jardin de Diane ».

⁶⁰ La partie intitulée « Le développement des copies de Diane : l'exemple des copies grandeur nature » revient plus précisément sur ce point.

⁶¹ S. Pressouyre, *op. cit.*, p. 230.

⁶² F. Haskell, *op. cit.*, p. 7.

III. La grande restauration de la statue par Barthélémy Prieur avant son exposition au Palais du Louvre

Après avoir été exposée dans les jardins du château de Fontainebleau pendant près de cinquante ans, la *Diane* antique fut déménagée à Paris au tout début du XVII^e siècle par la volonté du roi Henri IV [1553 – 1610] afin d’être placée au Palais du Louvre, dans une salle consacrée aux sculptures antiques de la collection royale française. L’historien Georges Poisson dit d’ailleurs de cette pièce qu’elle est « un peu l’ancêtre du musée »⁶³ : c’est en effet la première fois que tout un espace est spécifiquement aménagé dans cette demeure afin d’y recevoir et présenter au public une partie des œuvres d’art en possession de la Couronne.

Mais avant d’y être installée, la statue de la *Diane* a subi une grande restauration confiée au Premier sculpteur du roi de cette époque, Barthélémy Prieur [1536 – 1611]. Une étude précise de son action est importante puisque l’artiste a retravaillé la statue pour lui donner l’image que nous lui connaissons actuellement. Les critiques dont elle a fait l’objet sont par ailleurs questionnées car elles révèlent les soucis de compréhension inhérents à cette œuvre. Par la suite, l’étude s’intéresse à sa nouvelle exposition au Louvre, et elle interroge la place qui fut accordée à cette statue dans cet espace alors nouvellement construit.

A. La restauration de l’œuvre antique

Dans le cadre des fonctions qui lui incombait en tant que Premier sculpteur du roi, Barthélémy Prieur, sculpteur et fondeur français, avait pour mission la restauration de certaines œuvres issues des collections royales, et plus particulièrement celle des antiques. Cette pratique était très courante chez les collectionneurs, qui faisaient appel aux meilleurs sculpteurs de leur époque. Ils devaient retravailler ces sculptures, arrivées souvent dans un état incomplet, afin de tenter de retrouver leur forme originelle, voire de les sublimer⁶⁴.

⁶³ G. Poisson, *La grande histoire du Louvre*, Perrin, Paris, 2013, p.1666.

⁶⁴ Y. Bruand, « La restauration des sculptures antiques du cardinal Ludovisi (1621 – 1632) », *Mélanges d’archéologie et histoire*, T. 68, 1956, p. 397.

Certains restaurateurs prirent d'ailleurs la liberté de reconstituer presque intégralement des œuvres qui avaient été fortement abîmées par le temps. L'exemple de *l'Aphrodite de Cnide* (Pl. XVII) des collections du cardinal Ludovico Ludovisi [1595 – 1632] est à ce titre assez éloquent : Ippolito Buzzi [1562 – 1634] restaura en 1623 un torse antique auquel il rajouta des éléments anciens issus d'autres ouvrages fragmentés, qu'il retravailla afin de former cette œuvre⁶⁵.

Face à des exemples de restaurations massives telle que celle que nous venons de citer, il est nécessaire d'étudier en détail le travail de Barthélémy Prieur sur la *Diane* antique, avant de revenir sur les questionnements qui ont résulté de son action sur la statue.

1. *La restauration du personnage de la Diane*

La date de la restauration de la *Diane à la biche* par Prieur est connue avec certitude grâce à deux actes datés de l'année 1602. Les archives nationales conservent une mention de notaire sur le contrat passé entre l'artiste et l'intendant des bâtiments du roi: « 1602 – 12 février : Marché par le sculpteur Barthélémy Prieur envers Jean de Fourcy, intendant des bâtiments du Roi, pour réparer la figure de la « Diane antique » que le Roi a fait venir exprès de Fontainebleau et, cela fait, la jeter en bronze ». ⁶⁶ Quant au contrat de restauration, il a été redécouvert et publié par Suzanne Favier dans son article consacré à ce sujet⁶⁷ (Annexe n°1). L'étude de ce marché est capitale afin de connaître les différentes actions demandées au sculpteur. Afin de mieux cerner toutes les questions liées à cette restauration, les interrogations concernant la déesse et son animal sont dissociées.

⁶⁵ *Ibid*, p. 408.

⁶⁶ Minutier Central, XIX 346 (R), fol. 72, mentionné dans l'ouvrage de F. Boudon, J. Blecon, C. Grodecki, *Le château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV, Les bâtiments et leurs fonctions*, Picard, Paris, 1998, p. 263.

⁶⁷ S. Favier, « A propos de la restauration par Barthélémy Prieur de la Diane à la biche », *op. cit.*, p. 74.

A. L'identification des parties restaurées

L'étude attentive du contrat permet de recenser les grandes missions confiées à Barthélémy Prieur. Pour autant, ce document ne précise pas en détail chaque point traité par le sculpteur, d'où la difficulté actuellement à évaluer de manière certaine son action sur la statue.

Tout d'abord l'artiste dut commencer par « recréer » toutes les parties manquantes: « assavoir de restablir, applicquer et remasticquer⁶⁸ toutes les pièces de marbre blanc qu'il faudra pour racoustrer⁶⁹ la figure de Diane antique que sa Majesté a fait venir expres de Fontainebleau ». Le contrat précise que le sculpteur avait à sa disposition des « pièces de marbre blanc » qu'il pouvait utiliser afin de combler les parties manquantes de la statue, mais il ne précise pas si ces dernières étaient issues de remplois antiques ou bien d'une extraction moderne. Il serait intéressant de faire un prélèvement des marbres utilisés dans le cadre de cette restauration afin de pouvoir répondre à cette question, les textes contemporains n'étant pas assez précis sur ce sujet.

Les parties restaurées de la *Diane* sont visibles après une étude attentive. Concernant le visage de la déesse, son nez, ses yeux et ses oreilles ont été retravaillés. Concernant ses membres, les deux mains ont été réparées, la moitié de l'avant-bras droit et le bras gauche jusqu'au deltoïde, ainsi qu'un bout de l'orteil gauche, le pied et la partie supérieure de la jambe droite. Enfin un morceau du cou, les deux extrémités du carquois ainsi que des fragments au niveau de la draperie et de la chevelure ont été refaits. Comme Suzanne Favier le précise, il est difficile de déterminer avec exactitude les parties de la sculpture traitées par Barthélémy Prieur, la sculpture ayant fait l'objet d'une ou plusieurs restaurations postérieures dont il ne subsiste aucune information⁷⁰.

Arnold Van Buchel mentionne dans son journal daté de février 1586 : « Au milieu se trouve une Diane Chasseresse, en marbre, que les injures du temps ont obligé de restaurer en certaines parties »⁷¹. La date de ces restaurations est inconnue: il est difficile de savoir

⁶⁸ Terme ancien signifiant « remettre du mastic, garnir ».

⁶⁹ Terme ancien issu du mot « raccoutrage » qui signifie « remettre en état, réparer ».

⁷⁰ S. Favier, « A propos de la restauration par Barthélémy Prieur de la Diane à la biche », *La Revue du Louvre et des musées de France*, p. 76.

⁷¹ A. Van Buchel, *op. cit.*, p. 161.

si elles ont été réalisées à Fontainebleau, ou bien ultérieurement, lorsque la statue se trouvait encore en Italie. De plus, les parties rajustées ne sont pas précisées. Pour terminer sur ce point, Suzanne Favier signale qu'une autre réparation a été effectuée sur la statue du début du XIX^e siècle par le sculpteur Bernard Lange [1754 – 1839], aidé d'un certain Mariano, mais aucune précision n'est faite non plus sur la nature de son action.

Le relevé des travaux effectués sur la *Diane* signale toute la difficulté qu'il y a actuellement à attribuer de manière certaine le fruit du travail de chaque restaurateur. Le problème qu'il en résulte est que, dans le cadre de réparations de parties importantes de la sculpture, comme celles des bras, l'artiste a dû faire un choix concernant la posture de la statue. Celui-ci a eu une conséquence sur la vision de l'œuvre, et ainsi, sur son interprétation. Il aurait été intéressant de connaître le parti-pris de chacun afin de mieux comprendre leur travail respectif.

b. Les critiques du travail de Barthélémy Prieur

Dans le cas de Barthélémy Prieur, il est possible d'affirmer qu'il a au moins restitué les jambes, les pieds et les bras de la *Diane* grâce au commentaire rédigé par Henri Sauval [1623 – 1676], historiographe français, lorsqu'il a visité la Salle des Antiques :

« Sans difficulté donc, cette figure est antique et excellente tout ensemble ; mais comme les chefs d'œuvre les plus parfaits ne se peuvent garantir de la critique, quelques uns difficiles à contenter, s'attachant trop aux jambes, disent qu'elles sont trop grattée... et qu' « elles sont presque tout d'une pièce depuis le pied jusqu'au gras de la jambe » ; d'autres pourtant, qui tout au moins, ont le goût aussi bon que ceux-ci, en parlent tout autrement et soutiennent au contraire que ces jambes là sont admirables, que dans tout le reste du corps, il ne se voit rien de plus accompli...

« Des jambes, on passe aux autres parties, et les savants dont je viens de parler, tout opposés qu'ils soient, demeurent d'accord touchant les pieds, qu'ils ont été regrattés et gatés en même temps et ne savent à qui s'en prendre, sinon à Barthélémy qui l'a restauré : c'est lui, ajoutent-ils, qui lui a fait ce vilain bras qui déplaît à tant de monde et emmanché de si mauvaise grâce, que quelques uns le nomment brusquement la partie honteuse de cette chasseresse... »⁷².

⁷² H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Volume 2, Chés Charles Moette et Jacques Chardon, Paris, 1724, p. 43.

L'auteur rapporte à cette occasion des critiques émises à l'encontre du travail du sculpteur. Celles-ci se concentrent particulièrement sur le ponçage des jambes de la statue. Ce travail lui était imposé dans son contrat : « la nettoyer et poncer le mieux et plus proprement que faire se pourra ». Il était courant à cette époque de « gratter » les statues antiques afin de leur enlever les résidus de peinture qui pouvaient subsister, ou bien de retravailler le grain du matériau afin que celui-ci soit complètement lisse.

En outre, les critiques mentionnées par Henri Sauval se focalisent sur le positionnement de l'un des bras de la statue, considéré comme disgracieux, sans préciser lequel exactement. Il est difficile de juger de manière exhaustive les reproches émis à l'encontre de cette statue, mais il est intéressant de noter que le même détail fut critiqué longuement près de deux siècles plus tard dans un article de René Dussaud [1868 – 1958]. Cet archéologue réfuta presque complètement la restauration de Barthélémy Prieur : « Si l'on examine attentivement la pose de la *Diane à la biche*, en se plaçant devant elle sans idée préconçue, on distinguera le manque d'harmonie frappant, et dans le geste, quelque chose de heurté »⁷³. En s'inspirant de représentations antiques de la déesse, il affirma que la statue devait à l'origine avoir la tête tournée dans le sens de sa course, le bras gauche tendu vers l'avant et la main portant un arc, et le bras droit relevé verticalement, pour signifier qu'elle venait de tirer une flèche. Il s'est pour cela inspiré de sculptures et de peintures qui représentent la Diane chasserresse dans cette position. Il en existe de nombreux exemples sur des supports divers, tels qu'en témoignent une statue conservée au Vatican (Ill. 5) ou encore une mosaïque à Thydus (Ill. 6). Pour autant, cette fréquence ne prouve pas que la *Diane à la biche* adoptait cette forme sous l'Antiquité.

Malgré les remises en causes de la restauration de Barthélémy Prieur, comme celle de René Dussaud, les spécialistes actuels semblent tous accepter le travail du sculpteur. Une comparaison de l'original conservé au Louvre avec son premier moulage daté de 1602 (Ill. 4)⁷⁴ révèle que les deux statues sont identiques : l'antique n'a pas été modifiée depuis la réparation de Prieur au début du XVII^e siècle. La restauration postérieure de Bernard Lange

⁷³ R. Dussaud, « Artémis chasserresse, Marbre du Louvre dit "Diane à la biche" », *Revue archéologique*, E. Leroux, Anger, Janvier – Juin 1896.

⁷⁴ Barthélémy Prieur a réalisé ce moulage juste après avoir restauré la sculpture, tel qu'il était convenu dans son contrat : « [...] et l'ayant restablie de tout poinct, sera tenu la former et getter en bronze » (Annexe n°1).

n'a pas transformé son aspect. Bien que son travail ne soit pas connu, il est possible qu'il n'ait effectué que de simples réparations.

Les restaurations modernes de Prieur sont toujours en place, ce qui n'est pas le cas d'autres sculptures qui ont été « dérestaurées » afin de ne conserver que leurs restes antiques. Le travail du sculpteur français est non seulement reconnu, mais la forme qu'il a donné à l'œuvre est aujourd'hui avérée comme étant le canon d'une typologie spécifique dans la représentation de la déesse Diane-Artémis, qui est celle du « type de Versailles »⁷⁵.

2. *La restauration de l'animal accompagnant la déesse*

Outre l'intérêt porté à la restauration du personnage de la déesse, celle de son animal a suscité également plusieurs débats. La présence de cette bête, identifiée actuellement comme une biche, peut s'expliquer par le fait que celle-ci fait partie des attributs de la déesse. En tant que divinité chasseresse, Diane est en effet souvent représentée accompagnée par une bête, généralement un chien, un cerf ou une biche,

Dans son article qui condamne le travail de restauration de Barthélémy Prieur, René Dussaud réfute l'usage de la biche en tant qu'attribut de la déesse. Selon lui, la bête est en réalité la proie chassée par *Diane* : « Voilà, croyons-nous, l'explication du groupe du Louvre : cet animal réduit au rôle d'attribut, biche ou cerf, est en réalité l'animal même que chasse Artémis »⁷⁶. Mais cette hypothèse n'est pas cohérente : la déesse ne manifeste aucun geste violent envers l'animal, une attitude qui diffère des représentations communes des scènes de chasses, fréquentes sous l'Antiquité. En prenant exemple sur un relief en marbre conservé dans la ville de Cassel (Ill. 9.), nous observons que le comportement de la déesse est très offensif. Son corps est tourné vers l'animal et elle tient de sa main droite une lance qu'elle s'apprête à plonger dans sa ramure. Les scènes de chasse sont représentées de manière explicite, ce qui n'est pas du tout le cas avec le marbre du Louvre. L'interprétation de René Dussaud n'est pas du tout admise actuellement, et l'animal aux côtés de la déesse est reconnu comme attribut de la Diane.

⁷⁵ Ce point va être abordé plus en profondeur dans la sous-partie intitulée « L'adaptation romaine d'un original grec : le rôle des variantes antiques ».

⁷⁶ R. Dussaud, *op. cit.*, p. 65.

a. Les questionnements concernant l'identité de l'espèce

Les questionnements autour de l'animal ont surtout porté sur son identification. Celui qui a été restitué par Barthélémy Prieur est un cervidé, identifiable par ses bois et ses sabots. Mais comme le souligne à juste titre Jean-Luc Martinez dans son article consacré à la *Diane de Versailles*⁷⁷, les pattes et la tête de l'animal ont été retravaillées. Des traces de cassures sont également visibles au niveau de la jonction entre le torse et le cou de l'animal, ainsi que sur le milieu des pattes avant et arrière. Ces détails ont pu faire douter de l'identité originelle de la statue.

En la comparant à d'autres sculptures du même type, nous pouvons observer que la déesse est très souvent accompagnée par un chien, qu'elle emploie pour chasser ses proies. Jean-Luc Martinez fait le rapprochement dans son argumentation avec une statue conservée au Musée du Louvre, identifiée comme une *Dame romaine en Diane chasseresse* (Ill. 10). Cette sculpture est d'une taille proche de celle de la *Diane à la biche*. Les vêtements et la posture du bras gauche sont similaires, mais la position des jambes est inversée, la tête est tournée vers la droite et, surtout, le personnage féminin tient dans sa main gauche un arc et une flèche. À sa droite, un chien est assis sur ses pattes arrière et il relève sa tête vers la déesse.

La représentation d'un canidé aux côtés de la divinité chasseresse est assez fréquente, mais elle n'est pas exclusive. Les craintes des spécialistes qui observent les traces de réparation sont justifiées, mais un passage du contrat de restauration passé avec Barthélémy Prieur tend à prouver que le sculpteur ne s'est pas trompé d'espèce lorsqu'il a retravaillé la statue : « [...] racoustrer la figure de Dianne antihique que sa Majesté a faict venir expres de Fontainebleau, avec le cerf ou le chevreuil qui est à côté d'elle ». Cette information prouve qu'avant même la restauration de Prieur, l'animal ressemblait déjà à un cervidé. Il n'y a pas d'informations supplémentaires qui permettent de connaître quels étaient les traits d'identifications de l'animal qui subsistaient alors, mais les bois et les sabots sont susceptibles d'en faire partie.

⁷⁷ J.-L. Martinez, « Chefs-d'œuvre de la statuaire antique dans les collections royales françaises », *Les antiques du Louvre : Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier*, Fayard, Louvre, Paris, 2004, p. 91

Une étude générale de l'iconographie de Diane/Artémis signale que la déesse est régulièrement représentée accompagnée d'un cervidé à ses côtés, qu'il soit simplement assis ou bien en train de marcher, voire de courir. Qu'il soit un faon, un cerf ou une biche, la bête peut être représenté en tant qu'animal de compagnie, et attribut dans un sens plus large, de la déesse. Cette iconographie se retrouve à la fois sur des peintures sur céramiques, des sculptures, et même des pièces de monnaies, tel qu'il est possible de l'observer sur des exemples conservés au Petit Palais à Paris (II. 7.) et à Athènes (III. 8). Dans le cadre des sculptures d'un type proche de celui de la *Diane de Versailles*, les cervidés sont généralement représentés aux côtés d'un chien, comme le démontre un exemple conservé au Musée archéologique d'Athènes. (III. 11). La sculpture est brisée au niveau des bras et de la tête, et les sandales sont remplacées par des bottes ; pour autant, la posture du personnage est tout à fait similaire. Son torse est retourné vers la droite, son pied gauche est posé au sol alors que le droit est placé en arrière et son talon se soulève : la déesse marche ou court. Deux animaux sont présents à sa gauche : le plus grand est identifié comme étant un cervidé, malgré son état fragmenté, et le plus petit s'apparente à un chien. Ils gambadent ensemble aux côtés de la déesse.

La *Diane de Versailles* semble être l'un des rares exemples de ce type statuaire où seul un cervidé est représenté aux côtés de la déesse.

b. Une possible représentation de la biche de Cérynie

Mais des questionnements subsistent concernant le sexe de l'animal. Le cervidé possède des bois sur la tête, caractéristiques des mâles, mais les attributs sexuels sont eux féminins. Ce qui apparaît comme un paradoxe est pourtant la spécificité d'une créature mythologique directement liée à Artémis : la biche de Cérynie. Cette bête a pour caractéristiques de posséder des sabots d'airain et des cornes en or. Elle est également réputée comme étant un animal très rapide. Dans son *Hymne à Artémis*, le poète grec Callimaque [vers – 305 – 240 av. J.-C.] mentionne la rencontre entre les deux personnages :

« Au départ, accompagnée de tes chiens, tu trouvais sur les saillies du mont Parrhasion, des biches bondissantes, superbe troupeau ; elles paissaient sur les bords escarpés d'un torrent au lit de cailloux noirs, plus grandes que des taureaux, et leurs cornes brillaient d'or. Tu en fus soudain émerveillée, et tu dis dans ton cœur : « Voici un premier gibier, digne d'Artémis ». Elles étaient cinq en tout ; les chiens n'eurent pas besoin de les poursuivre, tu en pris quatre à la course pour mener ton char rapide : la cinquième, fuyant par-delà le Kélados, pour servir, à la

fin, selon la volonté d'Héra, d'épreuve à Héraclès, se réfugia au bourg de Cérynée »⁷⁸.

Cet animal était protégé par la déesse, et lorsqu'Héraclès captura la biche sur ordre d'Eurysthée, il fut obligé de la délivrer sous les foudres d'Apollon et Artémis.

Les représentations antiques de l'animal se retrouvent majoritairement dans le cadre de la confrontation entre le héros et la biche, principalement sur des céramiques. Le British Museum conserve une amphore où est représentée la scène de la confrontation entre Artémis et Héraclès, qui maintient dans ses mains la biche.

Dans la statuaire antique, Diane semble peu représentée en compagnie de la biche de Cérynée. Mais en ce qui concerne l'étude de la *Diane* antique du Louvre, les caractéristiques de l'animal penchent en faveur de son identification. Pour autant, même si elle n'est pas toujours citée comme telle dans les manuels modernes, ceux-ci s'accordent sur le fait qu'elle représente bien une biche (et non un cerf), d'où l'appellation courante de *Diane à la biche* pour la désigner.

B. La création de la première salle consacrée à l'exposition d'antiques au Louvre, où la Diane à la biche occupe une place centrale.

L'aménagement d'une salle consacrée uniquement à l'exposition d'antiques au Palais du Louvre dans la première décennie du XVII^e siècle apparaît comme le premier exemple

⁷⁸ ἔνθεν ἀπερχομένη (μετὰ καὶ κύνες ἐσσεύοντο)
εὗρες ἐπὶ προμολῆς ὄρεος τοῦ Παρρασίοιο
σκαιρούσας ἐλάφους, μέγα τι χρέος· αἱ μὲν ἐπ' ὄχθης
αἰὲν ἐβουκολέοντο μελαμνήφιδος Ἀναύρου,
μάσσονες ἢ ταῦροι, κεράων δ' ἀπελάμπετο χρυσός·
ἐξαπίνης δ' ἔταφές τε καὶ ὄν ποτὶ θυμὸν ἔειπες·
'τοῦτό κεν Ἀρτέμιδος πρωτάγριον ἄξιον εἶη.'
πέντ' ἔσαν αἱ πᾶσαι· πίσυρας δ' ἔλες ὦκα θεούσα
νόσφι κυνοδρομῆς, ἵνα τοι θεὸν ἄρμα φέρωσι.
τὴν δὲ μίαν Κελάδοντος ὑπὲρ ποταμοῖο φυγοῦσαν
Ἴηρης ἐννεσίησιν, ἀέθλιον Ἡρακλῆι
ὑστερον ὄφρα γένοιτο, πάγος Κερύνειος ἔδεκτο.

Traduction de Joseph Trabucco dans Callimaque, *Œuvres complètes*, Garnier, Paris, 1934, pp. 21 – 22.

de ce genre dans le Royaume de France. Durant la seconde moitié du XVI^e siècle, certaines œuvres avaient été exposées à l'intérieur château de Fontainebleau, mais non dans une salle qui leur avait été attribuée. Les autres collections françaises de ce type ne se sont formées que postérieurement à l'aménagement de la salle au Louvre, dans le courant du XVII^e siècle, notamment celles de Mazarin ou de Richelieu pour ne citer que les plus célèbres. La possession de telles œuvres en France était alors l'apanage des rois car seuls eux avaient assez de pouvoir et d'argent pour pouvoir les acheter et les faire venir d'Italie. Certaines ont été également offertes au souverain, comme ce fut le cas de la *Diane de Versailles*. Il était autrement relativement difficile de se procurer des œuvres italiennes, car les souverains pontifes surveillaient étroitement leurs déplacements et étaient très réticents à l'idée qu'elles puissent sortir du territoire⁷⁹.

La salle du Louvre n'est pas un cabinet de curiosité comme il en existe depuis la Renaissance. Ce dernier a pour spécificité de renfermer toutes sortes d'objets insolites et/ou précieux, comme des animaux dans des bocaux, des coquillages ou bien encore des cartes. La pièce aménagée au palais royal a vocation de n'exposer que des œuvres antiques, et plus spécifiquement des sculptures. Et contrairement au cabinet, qui n'est accessible qu'à son propriétaire ainsi qu'à quelques proches intimes, la galerie du Louvre avait pour vocation au départ d'être ouverte à un public plus large à des fins d'études.

1. *L'aménagement de la Salle*

Le Palais du Louvre connaissait depuis le milieu du XVI^e siècle de grands travaux qui perdurèrent sous le règne d'Henri IV. Avec la construction de la Grande Galerie, celle de la Salle des Antiques est le plus grand projet mené par le roi dans cette demeure royale.

Henri IV a semble-t-il été influencé par les conseils de Pierre-Antoine de Rascas de Bagarris [1562 – 1620], un avocat et numismate originaire d'Aix-en-Provence, occupant alors le poste de Maître des cabinets des antiques du Roy. Cet érudit passionné par les médailles et les reliefs antiques, dont il possédait lui-même une collection, aurait convaincu le roi de l'importance de rassembler en un lieu unique des œuvres antiques de toutes sortes, pour la connaissance et le prestige de la collection royale. Le roi prit soin de répartir en

⁷⁹ C. Piccinelli-Dassaud, « Collectionner des marbres antiques en France au XVII^e siècle », Jean-Luc Martinez (dir.), *Les antiques du Louvre... Op cit.*, p. 15.

deux salles différentes les statues antiques et les objets plus petits, comme les médailles et les monnaies, et c'est à Rascas de Bagarris que fut confiée la tâche de mettre en place la seconde : « Dès le 2 mars 1602, Bagarris avait été chargé par Henri IV de *dresser un cabinet à Sa Majesté*, et il est probable que l'*organisateur* ne tarda pas à de venir le *conservateur* »⁸⁰.

Les préparatifs semblent avoir été établis dès 1602, et ils ont notamment conduit cette année-là au déménagement de la *Diane* afin qu'elle soit restaurée en vue d'y être exposée. Mais la salle ne fut aménagée que deux ans plus tard par Louis Métezeau [1560 – 1615]⁸¹, alors Architecte du roi, qui travaillait également sur le projet de la Grande Galerie du Louvre⁸².

La Salle des Antiques est située à l'emplacement de l'actuelle Salle des Empereurs, au rez-de-chaussée, sous la Grande Galerie d'Henri IV. Adolphe Berty [1818 – 1867], historien de l'architecture et historiographe de l'architecture, a réalisé un *Panorama des quais du Louvre et des Tuileries, tels qu'ils se présentaient sous Henri IV et Louis XIII* (Pl. XVIII). Sa reconstitution montre que la salle était relativement courte comparée à la longueur de la Grande Galerie. Un plan attribué à Louis le Veau [1612 – 1670]⁸³, prouve en effet qu'elle n'était constituée que de quatre travées (une cinquième comprenait un escalier et un vestibule).

Malgré sa petite taille, la salle fut richement parée. La décoration, achevée en 1610, nous est connue grâce au récit qu'en a fait l'historiographe français Henri Sauval [1623 – 1676] dans son ouvrage *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* :

« De haut en bas, ce ne sont que des marbres noirs, rouges, gris, jaspés, rares, bizarres, bien choisis, chassés en manière d'incrustation dans le parterre, aussi bien que dans les murailles, qui rendent le lieu assez semblable à des reliquaires

⁸⁰ P.-A. de Rascas de Bagarris, *Les correspondances de Peiresc. Tome 12 : Lettres inédites écrites d'Aix et de Parie à Peiresc (1598 – 1610)*, Impr. Illy & J. Brun, Aix, 1887, p. 12.

⁸¹ Date mentionnée par G. de Bresc-Bautier dans son article « La salle des antiques du Palais du Louvre », dans *Les antiques du Louvre, op. cit.* p. 67.

⁸² Le corps du bâtiment a été construit dans la seconde moitié du XVI^e siècle par Catherine de Médicis, sûrement au moment de sa régence. Louis Métezeau a par la suite réaménagé cette galerie afin qu'elle puisse accueillir les antiques. Source : A. Poirson, *Histoire du règne d'Henri IV*, Volume 3, Louis Colas et C^{ie}, Paris, 1856, p. 773.

⁸³ G. Bresc-Bautier, « La salle des antiques du Louvre », *op. cit.*, p. 68.

ou à des cabinets d'Allemagne fort historiés : les trumeaux sont ornés de colonnes fuselées et de niches garnies de statues »⁸⁴.

Le traitement plastique de la décoration est très important : les murs et le sol de la salle foisonnent de marbres des Pyrénées⁸⁵. Le choix de ce matériau offre à la salle un environnement « à l'antique », tel que pouvaient le fantasmer ses contemporains.

Une description plus tardive de Jean-Aymard Piganiol de la Force [1676 – 1753], également historiographe, renforce cette idée :

« Les murs de cette salle sont incrustés de compartiments de différents marbres. Sur les huit massifs des deux côtés sont huit petites niches de marbre, ou manière de portique doriques, avec des frontons. Dans les deux fonds de cette salle, on ne voit plus que les deux grands corps d'architecture, composés aussi en manière de portiques doriques d'ordre ionique, dont les arcades font des niches. Les colonnes de l'entablement en sont de marbre gris très estimé »⁸⁶.

L'architecture intérieure a été fortement travaillée en employant différents ordres antiques. Des niches ont été mises en place afin de recevoir les statues, tel que cela pouvait se faire déjà en Italie. Le Palazzo Pitti notamment, possédait une pièce dédiée aux antiques des Médicis intitulée « La salle des niches »⁸⁷. Dix cavités de ce type avaient été réalisées dans cet espace afin de recevoir une partie des œuvres issues des collections de Côme I^{er}⁸⁸. Cette construction, déjà fortement utilisée sous l'Antiquité, a toujours été employée pour mettre en valeur les sculptures qui y étaient disposées.

⁸⁴ H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Volume 2, Chés Charles Moette et Jacques Chardon, Paris, 1724, p. 43.

⁸⁵ Détail mentionné par G. Poisson, *op. cit.*, p. 1666.

⁸⁶ J.-A. Piganiol de la Force, *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly*, Paris, 1701.

⁸⁷ M. Figeac, *Le prince et les arts : en France et en Italie, XIV^e – XVIII^e siècles*, SEDES, Paris, 2010.

⁸⁸ Actuellement, la pièce n'en possède plus que six. Les quatre autres niches ont été emmurées, et leur emplacement est connu grâce à un plan anonyme réalisé aux alentours de l'année 1700. Une étude réalisée en 2010 a permis de confirmer leur position grâce à l'utilisation d'un géoradar couplée à celle de la thermographie infrarouge : cette technique permet de détecter la chaleur émise par un corps. Employée sur un mur, elle détecte les variations de sa structure et de sa composition. Ces outils non invasifs ont pu confirmer les emplacements signalés sur le plan. Voir à ce sujet l'article de S. Imposa, « Infrared Thermography and Georadar Techniques applied to the « Sala delle Nicchie » (Niches Hall) of Palazzo Pitti, Florence (Italy) », *Journal of Culture Heritage*, n°11, 2010, pp. 259 – 264.

2. Les œuvres exposées et la place de la Diane de Versailles

La *Diane à la biche* fait figure de pièce-maitresse de la Salle des Antiques. Henri Sauval consacre d'ailleurs la moitié son récit de cette pièce à parler de la statue. Il mentionne ses théories concernant sa fonction durant l'Antiquité, les conditions de son arrivée en France, sa relation avec l'*Apollon du Belvédère* et les critiques émises à l'encontre de sa restauration par Prieur⁸⁹. La place consacrée à cette statue dans son récit est significative de l'importance que les contemporains accordaient à cette œuvre. En comparaison, les autres sculptures ne sont que brièvement décrites. Henri Sauval précise que la Diane est considérée comme « le principal ornement de toute cette salle » et qu'elle est placée dans l'une des niches, mais il ne donne pas plus de précisions quant à son emplacement exact⁹⁰. Le récit de l'historiographe français reste la source principale des informations connues sur les débuts de cette Salle des Antiques⁹¹, ce qui induit le fait que nous n'avons que très peu d'informations sur sa mise en place. Mais une telle qualification de l'œuvre par Sauval est significative du prestige de la statue lors de son exposition.

Il est intéressant à ce propos de mentionner les œuvres qui côtoyaient la *Diane*. Quelques-unes sont connues grâce au récit de Sauval : « [...] entre-autres d'un More, d'une Diane, d'un Fluteur, et d'une Vénus qui méritent l'admiration de tout le monde »⁹². À la suite de cette énumération, il consacre une brève description à chacune. Il faut signaler à ce propos que deux d'entre elles sont antiques, la *Diane* et le *More*, alors que le *Fluteur* – appelé aussi *Mercur* – ainsi que la *Vénus*, sont eux modernes. Le premier est une œuvre du sculpteur italien Baccio Bandinelli [1493 – 1560], alors que la seconde est une copie d'après l'antique réalisée par Barthélémy Prieur⁹³. Geneviève Bresc-Bautier mentionne également la présence d'un *Titus* et du *Bacchus de Versailles* (Ill. 19.), tous deux antiques, qui rejoignirent en 1609 la Grande Galerie du Louvre avant de revenir dans les niches de

⁸⁹ H. Sauval, *op. cit.*, pp. 42 – 43.

⁹⁰ Idem, *op. cit.*, p. 42.

⁹¹ Le fait est confirmé par G. Bresc-Bautier, *op. cit.*, p. 70.

⁹² H. Sauval, *op. cit.*, p. 42.

⁹³ Idem : « [...] la *Diane* est beaucoup plus grande que nature, personne ne doute qu'elle ne soit antique, non plus que le *More* ; mais pour les deux autres, le *Mercur* est absolument de Baccio Bandinelli, et les plus savant sculpteurs ne doutent point que la *Vénus* ne soit copiée d'après l'antique par Barthélémy Prieur. ». G. Bresc-Bautier confirme le propos de Sauval : *op. cit.*, p. 69.

la Salle des Antiques, probablement sous Louis XIII⁹⁴. En tout, ce sont six des huit statues occupant les niches de la pièce qui sont connues. Le manque de sources ne nous permet pas de connaître les œuvres occupant les deux alcôves restantes, ni si d'autres sculptures étaient exposées dans la pièce. Sauval précise qu'il ne cite qu'une partie des statues présentes, mais rien ne peut nous prouver qu'il sous-entendait que certaines étaient installées en dehors des niches.

Pour autant, son récit mentionne le fait que d'autres antiques étaient également exposées au Louvre, mais dans une autre salle portant le nom « Magasin des Antiques », dont il ne précise pas l'emplacement. Il y relève de nombreux bustes, reliefs, fragments de statues et d'éléments architecturaux⁹⁵. Geneviève Bresc-Bautier mentionne également qu'Henri IV y plaça des œuvres modernes, notamment des reliefs de Germain Pilon⁹⁶. Le roi a semble-t-il voulu rassembler au sein du palais royal une grande partie des sculptures antiques de sa collection.

3. La spécificité de la Salle des Antiques par rapport aux galeries d'antiques italiennes

L'instauration d'une galerie réservée à des œuvres antiques commence à se développer en Italie à la fin du XVI^e siècle. Auparavant, leur exposition s'inscrivait souvent dans le cadre de cabinets de curiosité, qui exposaient également de nombreux objets de natures très diverses, mais dont certaines salles pouvaient uniquement leur être consacrées, comme ce fut le cas avec le *studiolo* d'Isabelle d'Este [1474 – 1539]. Dans les dernières décennies du XVI^e siècle, Ferdinand de Médicis [1549 – 1609] aménagea la Villa Médicis à Rome afin que le bâtiment puisse recevoir les nombreuses sculptures antiques issues de sa collection familiale. Elles furent placées à la fois dans les jardins, la façade, mais également dans une

⁹⁴ Idem, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁵ H. Sauval, *op. cit.*, pp. 55 – 59.

⁹⁶ G. Bresc-Bautier, *op. cit.*, p. 70.

galerie. Des niches y avaient été aménagées afin de pouvoir recevoir des bustes. Au début du XVII^e siècle, vingt-quatre œuvres y été exposées.⁹⁷

Que ce soit le *studiolo* d'Isabelle d'Este ou la Villa Médicis, les deux espaces étaient réservés à un public restreint, c'est-à-dire les propriétaires et leurs proches. La Salle des Antiques, au contraire, était dans un premier temps ouverte à un public soucieux de s'instruire. Des intellectuels, comme Nicolas-Claude Fabri de Peiresc [1580 – 1637], pouvaient y étudier les œuvres exposées. Eustache le Sueur [1616 – 1655] s'y rendit d'ailleurs certainement afin de pouvoir travailler sur la *Diane à la biche* dans le cadre de la préparation de ses tableaux *Camma offre une coupe de mariage empoisonnée à Synorix dans le temple de Diane* (Pl. XX) et *La prédication de Saint Paul à Éphèse* (Pl. XXI), achevés respectivement autour de 1644 et 1649. Dans les deux œuvres, la Diane est représentée de face, mise en valeur au centre de la scène pour le premier tableau, dans une niche du temple situé au dernier plan pour le second. Il est intéressant de noter qu'Eustache le Sueur n'a pu observer que certaines facettes de l'œuvre lors de son étude, car celle-ci était alors placée dans une alcôve. Il est d'ailleurs possible qu'il ait représenté dans son second tableau la *Diane* telle qu'elle était positionnée dans la niche du Louvre. Nous pouvons par ailleurs conclure cet exemple en mentionnant le fait que ces deux tableaux comprennent les premières reproductions connues de la statue au travers du dessin – et ici plus spécifiquement de la peinture.

La fonction publique de la salle s'estompe au milieu du XVII^e siècle lorsqu'elle est incluse dans les appartements d'Anne d'Autriche, la mère de Louis XIV. Le détail d'un plan attribué à Louis le Vau⁹⁸ est issu d'un document daté de 1661 qui représente l'ensemble des appartements de la reine-mère au Louvre. Le fait que cet espace soit devenu privé a considérablement réduit la facilité d'accès à cette salle et aux œuvres qu'elle entreposait.

À la mort d'Anne d'Autriche en 1666, certaines œuvres furent déplacées au Palais des Tuileries où avait emménagé Louis XIV, dont la *Diane à la biche*. La Salle des Antiques continua jusqu'à la fin du XVIII^e siècle d'exposer des œuvres antiques et modernes, dont le nombre ne cessa d'augmenter grâce aux commandes passées par les rois ainsi que des

⁹⁷ E. Müntz, *Les collections d'antiques formées par les Médicis au XVII^e siècle*, Imprimerie nationale, Paris, 1895, p. 31.

⁹⁸ G. Bresc-Bautier, « La salle des antiques du Louvre », *op. cit.*, p. 68).

ouvrages qu'ils reçurent en cadeaux. Une seconde Salle des Antiques fut d'ailleurs aménagée à la fin du XVII^e siècle, anciennement connue sous le nom de Salle des Cent-Suisses - aujourd'hui nommée Salle des Caryatides - afin de d'y exposer de nombreuses œuvres statuares jusqu'alors conservées au palais Brion⁹⁹.

Les œuvres antiques qui furent placée au palais pendant près de trois siècles font partie aujourd'hui, pour un grand nombre d'entre elles, du fond du Département des antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre. Les deux anciennes Salles des Antiques exposent encore aujourd'hui ces sculptures, dont la *Diane de Versailles* qui est l'ornement central de la Salle des Caryatides.

⁹⁹ G. Brechs-Bautier, *op. cit.*, p. 72.

IV. La Diane de Versailles dans la Galerie des Glaces : sa participation à un programme iconographique centré sur la figure du roi Louis XIV

Au milieu du XVII^e siècle, l'état des collections des antiques n'a pas grandement évolué depuis le règne d'Henri IV. Louis XIII [1601 – 1643] ne semble pas avoir eu de politique particulière en faveur de l'acquisition de nouveaux marbres. Geneviève Bresc-Bautier mentionne bien l'existence d'envois de sculptures depuis l'Italie sous son règne¹⁰⁰ mais aucune précision n'est faite sur l'identité des objets rapportés. La souveraineté de Louis XIII fut surtout marquée par des faits d'armes : les tensions politiques en Europe ont retenu bien plus son attention que ses collections artistiques personnelles. C'est l'ensemble des collections royales qui est touché par cette désaffection qui mène d'ailleurs à la dispersion d'une partie de ses biens. Ce constat est déploré en 1642 par le Père Pierre Dan [158?- 1649], ministre et supérieur du couvent de l'Ordre de la Sainte Trinité et Rédemption des Captifs du château de Fontainebleau, lorsqu'il décrit l'ancien cabinet de curiosité de François Ier : « [...] où voyant le déchet de ce lieu, en comparaison de ce qu'il y a esté autrefois, il faut en accuser en partie les guerres civiles, qui ayans apporté du désordre par tout, ont esté la cause que l'on a dissipé tout ce qu'il y avoit de plus rare et de plus curieux »¹⁰¹.

Au début de son règne, le roi Louis XIV [1638 - 1715] lui-même ne semblait pas porter un intérêt particulier pour les collections royales et leur enrichissement. Tout au plus, il s'intéressait aux filigranes et aux cristaux¹⁰². Il semblerait que le cardinal Jules Mazarin [1602 – 1661] puis, à sa mort, le ministre des finances Jean-Baptiste Colbert [1619 – 1683] jouèrent tous deux un rôle particulier dans le renouvellement des collections royales et dans la prise de conscience de leur valeur par le roi, avant que celui-ci ne devienne le

¹⁰⁰ G. Bresc-Bautier, « La Salle des antiques du palais du Louvre », dans Jean-Luc Martinez (dir.), *Les antiques du Louvre. Une Histoire du goût d'Henri IV à Napoléon I^{er}*, Fayard, Louvre, Paris, 2004, p. 70.

¹⁰¹ P. Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Sébastien Cramoisi, Paris, 1642, p. 84.

¹⁰² A. Schnapper, « Trésors sans toit: sur les débuts de Louis XIV collectionneur », *Revue de l'Art*, n°99, 1993, p.53.

collectionneur et mécène important qu'il fut par la suite à Versailles. Les deux hommes menèrent une politique d'acquisition importante de tableaux et de sculptures pour la Couronne.¹⁰³ Le cardinal était lui-même un très grand amateur d'antiques, et possédait durant la première moitié du XVII^e siècle le plus grand ensemble de ce type en France, après celui de Richelieu¹⁰⁴. Peu avant sa mort en 1661, il légua au roi cinq statues et quatre bustes. Et en 1665, Louis XIV se porta acquéreur de vingt-huit autres sculptures, dont celles de la *Julia Mammea*, les *Faunes grec et romain*, *l'Atalante* et le *Buste d'Alexandre* en porphyre. Cet achat marque le début de la politique d'acquisition de marbres antiques que le roi poursuivit jusqu'à la fin du XVII^e siècle.

Lorsqu'il s'installa aux Tuileries, après la mort de sa mère en 1666, Louis XIV fit déménager une partie des statues de la Salle des antiques du Louvre vers ses appartements, le premier palais subissant alors divers travaux. La *Diane à la biche* fit partie des œuvres choisies pour orner cet espace. Son exposition, ainsi que celle des autres sculptures, est d'ailleurs immortalisée sur des planches de Claude Mellan [1598 – 1688], publiées dans l'ouvrage d'André Félibien [1619 – 1695] intitulé *Tableaux du Cabinet du Roi, statues et bustes antiques des Maisons Royales*, publié en 1677 (Pl. XXII).

Antoine Schnapper n'hésite pas à parler de « trésors dans toit »¹⁰⁵ pour désigner le sort de ces sculptures antiques, qui subissent les divers déménagements de la cour. Mais Louis XIV a depuis le milieu des années 1660 le désir de réserver un endroit particulier pour exposer ses marbres. Hormis ceux qui restèrent dans la Salle des Antiques du Louvre, le roi les installa au palais de Versailles, qu'il faisait alors construire, au sein de divers salons et de la plus fameuse galerie du palais : la Galerie des Glaces. Conçue pour accueillir les marbres les plus prestigieux de la Couronne, elle fit l'objet d'un aménagement spécifique, à la hauteur de l'ambition de son souverain.

¹⁰³ L'article d'A. Schnapper cité dans la note précédente mentionne plus en détail les actions menées dans les années 1650 et 1660 afin d'enrichir les collections royales.

¹⁰⁴ Mazarin collectionnait également les tableaux, les meubles et les tapisseries dont une partie entra par la suite dans les collections de Louis XIV.

¹⁰⁵ A. Schnapper, *op. cit.* p. 53.

A. La décoration de la Grande Galerie

Les usages d'une galerie, dont les premiers exemples sont apparus en Europe à la fin du XIV^e siècle, diffèrent selon ses propriétaires¹⁰⁶. Lieu de réception et d'apparat, il se définit tout d'abord comme un espace dédié à la promenade, comme le mentionnent divers traités d'architectures, tels que celui d'André Félibien, qui l'exprime dans des termes courts : « Galerie : lieu propre pour se promener »¹⁰⁷. Il se caractérise généralement comme un espace couvert reliant deux parties d'une même demeure au travers d'une salle de largeur réduite, mais dont la longueur pouvait être conséquente. Tout d'abord espace privé durant les XV^e et XVI^e siècles, il tend à devenir un lieu de représentation majeur au XVII^e siècle, comme ce fut le cas avec la Galerie des Glaces de Versailles.

Tirant actuellement son nom du grand nombre de miroirs qui ornent ses murs, cet espace était au XVII^e siècle appelé « Grande Galerie ». Elle fut construite à la fin de la Guerre de Hollande [1672 – 1678]. Lieu d'apparat, Louis XIV y fit installer dès son achèvement une partie des œuvres les plus prestigieuses de sa collection d'antiques. Il convient d'étudier plus en profondeur l'ornementation du lieu, le choix des sculptures destinées à décorer ce lieu, et l'installation de la *Diane de Versailles* au sein de cet ensemble.

1. *La description de la Galerie, œuvre de Jules Hardouin-Mansart et Charles le Brun*

Construite afin de relier les appartements du roi et de la reine, la galerie fut réalisée entre les années 1678 et 1684 par l'architecte français Jules Hardouin Mansart [1646 – 1708] et le décorateur et peintre Charles le Brun [1619 – 1690]. Longue de 73m et large de près de 10m, elle occupe toute la façade ouest du château et donne sur le jardin. Six pièces attenantes aux appartements du roi et de la reine, ainsi que la terrasse édifée huit ans auparavant par Louis Le Vau [1612 – 1670], furent détruites afin de construire cet espace,

¹⁰⁶ Sur l'évolution de la forme et la fonction de la galerie en France, voir l'article de J. Guillaume « La galerie dans le château français : place et fonction », *Revue de l'art*, n°102, 1993, pp. 32 – 42.

¹⁰⁷ A. Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, Jean-Baptiste Coignard, Paris, 1690 [1676], p. 618.

en même temps que les Salons de la Guerre de la Paix qui l'entourent au nord et au sud. Le travail combiné des deux artistes français a permis de créer un espace mêlant une architecture d'inspiration antique à une peinture ayant pour sujet le règne du roi Louis XIV.

Le mur situé du côté des appartements du roi comporte dix-sept arcades, composées de trois cent cinquante-sept miroirs, tous créés par la Manufacture royale des glaces à une époque où le moindre miroir était extrêmement coûteux. À ces arcades répondent symétriquement dix-sept fenêtres, dont la vue se reflète dans toute la Galerie. L'élévation intérieure et extérieure est inspirée de celle du théâtre antique de Marcellus¹⁰⁸. Les arcades sont supportées par des piliers alors que l'entablement est soutenu par des pilastres ou des colonnes. Des plaques de marbres rouges, gris et blancs recouvrent les murs et rythment l'espace en faisant ressortir les caractéristiques architecturales du lieu. Les murs sont également composés de huit niches qui reçoivent les grands marbres antiques de la collection royale.

Marbres et dorures foisonnent sur les murs. Les pilastres sont couronnés par des chapiteaux de bronze doré, réalisés à la demande de Colbert par Charles Le Brun, assisté d'une équipe d'artisans. Ils sont tous composés d'un ordre nouveau, dit « ordre français », qui représente les emblèmes nationaux que sont la fleur de lys, le soleil royal et le coq.

Charles Le Brun est également le créateur des peintures qui recouvrent toute la voûte. Le programme pictural se compose de trente tableaux qui devaient au départ être conçus autour de la figure mythologique d'Apollon puis d'Hercule. Mais le roi changea d'avis en faveur d'une composition retraçant les dix-huit premières années de son règne, depuis la formation de son gouvernement personnel en 1661 à la paix de Nimègue en 1778, qui mit fin à la Guerre contre la Hollande. Tous les tableaux sont articulés autour de la grande peinture centrale connue actuellement sous le nom *Le roi gouverne par lui-même*

¹⁰⁸ Cette référence a été mentionnée dans l'ouvrage de C. Constans, M. Da Vinha, *Les grandes galeries européennes, XVII^e – XIX^e siècles*, Centre de recherches du château de Versailles, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2010, p. 55.

(1661) (Pl. XXIII.)¹⁰⁹. Chaque scène est accompagnée par une inscription gravée dans un élément en stuc doré prenant la forme d'un parchemin.

Le tableau central représente le roi assis sur son trône. Il est entouré par un grand nombre de personnages mythologiques et allégoriques. Pièce centrale de la composition de Charles le Brun, Pierre Rainssant dit de ce tableau qu'« il a été, pour ainsi dire, l'origine de toutes les belles actions, qui sont représentées dans les autres. »¹¹⁰. L'œuvre du peintre français veut glorifier la personne du roi en évoquant ses hauts faits d'armes et ses réformes. Louis XIV apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises sur les toiles marouflées disposées le long de la voûte.

2. *Le programme sculpté: reflet de la grande politique d'acquisition d'œuvres antiques menée par Louis XIV*

Le vocabulaire antique employé par Mansart fait écho aux sculptures qui ornent cette galerie. Bien que l'étude va ici porter sur les statues placées dans les différentes niches, il convient de préciser que la galerie exposait également d'autres œuvres le long des parois, telles que des bustes et des vases, qui participaient au langage général de la pièce : « Elle est la plus belle et la plus magnifique qui soit au monde, elle n'est pas seulement enrichie des glaces et des peintures ; elle est encore ornée de huit statues antiques, de plusieurs bustes, vases, navicelles et tables de porphyre et d'albâtre »¹¹¹.

La Grande Galerie a été commentée dès sa création, et les récits contemporains permettent de retracer la chronologie des statues exposées dans les alcôves. Le programme sculpté a en effet évolué durant le règne de Louis XIV, et les huit œuvres actuellement

¹⁰⁹ Ce titre ne daterait que du XVIII^e siècle. La lecture de l'ouvrage de P. Rainssant mentionne le fait que la gravure comprenait en 1687 (date de parution du livre) la mention suivante : *Le roi prend lui-même la conduite de ses états, et se donne tout entier aux affaires (1661)*, dans Pierre Rainssant, *Explication des tableaux de la galerie de Versailles, et de ses deux salons*, François Muguët, Versailles, 1687, p. 1.

¹¹⁰ P. Rainssant, *op. cit.*, p. 2.

¹¹¹ J.-A. Piganiol de la Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, Paris, Didot, 1730 [1701], p.

connues pour avoir orné les huit niches n'ont pas toutes été placées dans la Galerie dès sa création.

La première description connue de cet espace date de 1686. Elle fait suite au voyage des ambassadeurs de Siam à Versailles et a été publiée dans *Le mercure galant* de novembre 1686¹¹², qui liste les huit œuvres suivantes : *l'Apollon de Smyrne* - ou *Apollon Lycien* - (Pl. XXIV), *la Vénus de Smyrne* (Pl. XXV.), *la Vénus d'Arles* (Pl. XXVI.), *la Diane d'Éphèse* – qui n'est autre que la *Diane de Versailles* -, *le Bacchus* (Pl. XIX), *Le Sommeil* ainsi que deux *Sénateurs*¹¹³. Les trois dernières œuvres ne sont pas présentes dans le recueil illustré de Simon Thomassin publié huit ans après¹¹⁴. Elles ont été remplacées entre temps par le *Germanicus Savelli* (Pl. XXVII.), présent à Versailles dès 1686, *l'Uranie* (Pl. XVIII.) et la *Vestale* (Pl. XXIX.). Un dernier changement fut effectué en 1695 lorsque la statue de *l'Apollon Lycien* fut remplacée par celle de la *Pudicité* (Pl. XXX.), découverte peu auparavant à Benghazi, en actuelle Lybie. Cette modification du programme statuaire des niches est la dernière du règne de Louis XIV et de ses successeurs. Cette disposition resta en l'état jusqu'en 1798, date où les sculptures furent transférées au Museum Central de Paris.

Bien que les récits du XVII^e siècle mentionnent le nom des œuvres exposées, ils ne précisent pas à quelle niche est attribuée chaque statue. La première source qui décrit de manière claire l'agencement du contenu des alcôves est issue de l'ouvrage de Jean-Aymard Piganiol de la Force [1673 – 1753] intitulé *Nouvelle description des châteaux et Parc de Versailles et de Marly*, daté de 1701¹¹⁵. Au niveau de la baie qui mène au Salon de la Guerre, la niche de gauche accueille *La Vénus d'Arles* et celle de droite *Le Bacchus de Versailles*. Au centre de la galerie, la *Pudicité* et la *Diane de Versailles* ornent les alcôves situées du côté des appartements, alors que celles placées du côté des jardins accueillent *Le*

¹¹² *Le Mercure Galant* est un journal qui s'intéressait beaucoup à la vie de la cour, en plus de ses intérêts portés à la vie littéraire de son temps et à l'armée. C'est une source précieuse car elle commente de nombreux événements survenus à Versailles.

¹¹³ N'ayant pas pu consulter directement le passage concerné, j'ai trouvé cette liste dans l'article d'A. Maral, « La Grande Galerie et l'antique. La place de la sculpture », *Versalia*, n°16, 2013, p. 9.

¹¹⁴ S. Thomassin, *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases et autres ornements tels qu'ils se voyent à présent dans le Château et parc de Versailles: gravé d'après les originaux par Simon Thomassin*, Paris 1694.

¹¹⁵ J.-A. Piganiol de la Force, *op. cit.*

Germanicus et la *Vénus de Troade* - ou *Vénus de Smyrne*. La baie sud menant au Salon de Paix est quant à elle entourée de l'*Uranie* à sa gauche et de la *Vestale* à sa droite.

La *Diane à la biche*, devenue *Diane de Versailles*, est placée au centre de la Galerie, sur la paroi est. La niche qui l'accueille est plus grande que les sept autres¹¹⁶ : l'ensemble formé par la déesse et son animal possède une circonférence plus grande que celle des autres statues, qui ne comprennent qu'un seul personnage représenté en pied. Cette adaptation est d'origine : la présence de la *Diane* avait été prévue lors de l'élaboration des plans de la galerie. Alexandre Maral signale que son emplacement premier, visible sur les plans de Jules-Hardouin Mansart de 1679, était tout autre. L'architecte avait en effet placé la statue dans une des niches jouxtant une ouverture de la salle¹¹⁷. La reproduction en notre possession de ce plan (Pl. XXXI) n'a pas une définition assez précise pour distinguer s'il prévoyait également de placer l'*Apollon de Smyrne* en pendant de la *Diane*, comme le suggère le conservateur des sculptures de Versailles. La raison du changement concernant le placement de la statue dans la Galerie n'est pas connue. La niche initialement prévue pour accueillir la *Diane* n'a pas une taille plus importante que les autres : la statue n'y a jamais été placée, tel qu'il était auparavant convenu sur le plan.

Le fait de s'attarder sur ce détail met en lumière la réflexion autour du placement de la déesse alors même que la galerie n'était pas encore construite.

Toutes ces modifications dans le choix des œuvres sont à mettre en lien avec la grande politique d'acquisitions d'œuvres d'art menée sous le règne de Louis XIV, qui fut la plus grande de ce genre en Europe¹¹⁸. Son ministre Jean-Baptiste Colbert œuvra beaucoup pour enrichir les collections royales. Dans une de ses lettres envoyées à Charles Errard, pendant que ce dernier se trouvait à Rome en vue d'acquérir des œuvres pour la Couronne française, le contrôleur général des finances déclara : « Comme nous devons faire en sorte d'avoir en France tout ce qu'il y a de beau en Italie, vous jugez bien qu'il est

¹¹⁶ C. Albanel, P. Arizzoli-Clémentel, P. Copey, *La Galerie des Glaces : histoire et restauration*, Faton, Dijon, 2007, p. 208.

¹¹⁷ A. Maral, « La Grande Galerie et l'antique. La place de la sculpture », *Versalia*, n°16, 2013, p. 132.

¹¹⁸ F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, p. 49.

de conséquence de travailler incessamment pour y parvenir ; c'est pourquoi appliquez-vous à rechercher avec soin tout ce que vous croirez digne de nous estre envoyé »¹¹⁹. Malgré les moyens engagés, il fut très difficile pour le roi d'obtenir des originaux en marbre d'œuvres antiques italiennes imposantes car les grandes familles italiennes empêchaient leurs exportations. Seuls le *Cincinnatus*, exposé dans le Salon de Vénus, et le *Germanicus*, placé en pendant de la *Vénus de Troade* dans la Grande Galerie, purent être achetés en 1685 au prince Savelli, qui les conservait jusque-là dans la villa Montalto à Rome. Pour le reste, le roi dut se contenter de copies ou d'originaux mineurs.

La difficulté pour obtenir des œuvres issues du sol italien explique en partie la diversité de l'origine des œuvres placées dans les niches de la Grande Galerie. Dans un de ses articles, Étienne Michon rappelle le rôle primordial joué par les agents de Louis XIV en Orient, qui ont permis d'enrichir la collection royale¹²⁰. Son étude, consacrée à l'identification de trois statues de Smyrne envoyées à Versailles, démontre que *l'Apollon dit Lycien*, un temps placé dans la Galerie, provenait de fouilles engagées dans cette ancienne cité romaine. Il fut par la suite exposé dans les jardins de Versailles, tout comme une statue représentant la déesse *Junon*, découverte au même endroit. Christophe Piccinelli-Dassaud signale que la *Vénus de Troade* pourrait avoir la même origine¹²¹. Notons de plus que la *Pudicité*, placée à côté de la *Diane de Versailles*, a également été découverte dans une région orientale, plus précisément à Benghazi, en actuelle Libye. Elle a été envoyée au roi par le consul Du Sault – ou Dussault – qui lui-même l'avait reçu en présent, comme le précise un passage du *Mercurie Galant* daté d'octobre 1695 : « Ce que vous allez lire a été fait à l'occasion de [?] la statue dont les algériens ont fait présent à Monsieur Du Sault, envoyé de France [...] Le roy en a été très satisfait [...] Cette statue

¹¹⁹ Lettre de Jean-Baptiste Colbert à Charles Errard datée du 6 septembre 1669, publiée dans l'ouvrage d'Anatole de Montaiglon *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales, par M. Anatole de Montaiglon sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts. Tome I : 1666-1694*, Frères Charavay, Paris, 1887, p. 24.

¹²⁰ É. Michon, « Trois statues provenant de Smyrne dans l'ancienne collection du roi », dans *Revue des études grecques*, Tome XVI, N°70, Ernest Leroux, Paris, Mai-Juin 1903, p. 199.

¹²¹ C. Piccinelli-Dassaud, *La formation de la collection royale de marbres antiques au XVII^e siècle*, dans J.-L. Martinez (Dir.), *Les antiques du Louvre, op. cit.* p. 64.

doit être placée dans la Galerie de Versailles [...]. L'on peut assurer que cette statue est celle d'une dame romaine »¹²².

Outre des œuvres orientales, la Galerie exposa également une statue retrouvée dans le royaume de France en 1651, plus précisément dans le théâtre d'Arles. Découverte brisée en trois fragments, elle fut restaurée par François Girardon [1628 – 1715] en mai 1684. Connue dès lors sous le nom de *Vénus d'Arles*, elle fut placée dans la Galerie pour sa qualité plastique, sa grande taille et surtout son origine. Pièce rare, elle permit au roi de vanter la richesse de son pays et son passé antique.

Concernant les statues de *l'Uranie* et la *Vestale* qui entourent l'accès aux appartements de la reine, Christophe Piccinelli-Dassaud précise qu'il est difficile actuellement de connaître leur origine par manque de documents précis sur le sujet¹²³. Enfin la *Diane de Versailles* et le *Bacchus de Versailles* étaient tous deux des pièces-maitresses de la collection royale du Louvre. Ils trouvèrent logiquement une place de choix au sein de la Grande Galerie de Versailles dont ils prirent le nom.

B. Une Galerie créée à l'image de l'ambition du roi et le rôle de ses collections d'antiques

La Grande Galerie devint sous Louis XIV le lieu par excellence de la représentation du pouvoir du roi. La description de cet espace réalisée précédemment a mis en exergue les deux axes principaux autour desquels s'est développée sa décoration : la figuration et mise en valeur du règne du roi au travers des compositions de Charles Le Brun, et les références à l'Antique renforcées par le prestige de sa collection personnelle d'originaux sculptés. Les œuvres exposées dans la Grande Galerie n'eurent d'ailleurs pas un rôle purement décoratif, comme ce fut le cas dans les salons, mais leur présence permit de magnifier le pouvoir du souverain.¹²⁴

¹²² *Mercurie Galant*, Michel Brunet, Paris, octobre 1695, pp. 194 – 200.

¹²³ C. Piccinelli-Dassaud, *op. cit.*, p. 64.

¹²⁴ S. Hoog, « Les sculptures du Grand Appartement du Roi », *Revue du Louvre*, Paris, n°3, 1976, p. 147-156

Les références mythologiques sont omniprésentes dans cette galerie. Outre une expression directe dans l'exposition des sculptures, elles furent également mêlées à l'image du roi, que ce soit dans le cadre du décor sculpté que celui des compositions picturales sur la voûte. Depuis les débuts de son règne, Louis XIV a assimilé son image à celles des dieux olympiens, et plus particulièrement à la figure d'Apollon¹²⁵.

Il est alors judicieux de se demander dans quelle mesure la composition de l'ensemble, ainsi que sa disposition, ont été calculées afin de glorifier le pouvoir du roi. Au travers de cette réappropriation, il faut s'interroger sur la manière dont fut traitée la *Diane de Versailles*.

1. La Grande Galerie : l'instauration d'un Panthéon à la gloire du roi ?

Le roi possédait un nombre relativement conséquent d'œuvres antiques de toutes sortes, ainsi que de très nombreux moulages, mais il s'empara du prestige qui accompagnait les figures de marbres afin de glorifier son image personnelle. À la fin de son règne, dix statues de cette nature étaient exposées dans le château. Huit œuvres se trouvaient dans la Grande Galerie, le groupe sculpté du *Centaure Marin* (Pl. XXXIII.) était exposé au niveau de l'Escalier des Ambassadeurs, et *L'Hermès rattachant sa sandale* – ou *Cincinnatus* (Pl. XXXIV) – dans le Salon de Vénus.

Le placement des grandes sculptures de marbre dans la galerie a sûrement été pensé en fonction du programme architectural et pictural du lieu. Les quatre statues centrales entourent la scène principale de la voûte. Les deux autres donnent accès aux deux salons créés en même temps que la galerie. Bien que leur iconographie soit originellement détachée d'une quelconque symbolique royale, leur mise en situation a été pensée afin qu'elles puissent magnifier le lieu et le roi.

¹²⁵ La référence au dieu Apollon est omniprésente dans le château car le roi Louis XIV s'est identifié à la divinité dès le début de son règne. La référence mythique s'est mêlée au symbole du soleil, utilisé depuis plusieurs générations dans sa famille mais employé si fortement par le roi pour sa symbolique qu'il fut appelé Le Roi-Soleil. Cet amalgame vient sûrement du fait que l'équivalent latin d'Apollon est Phoébus et que son nom signifie « le brillant ». Les poètes ont fortement contribué à répandre cet idée: « Comme le Soleil est la Devise du Roy et que les Poètes confondent le Soleil et Apollon, il n'y a rien dans cette superbe Maison qui n'ait un rapport à cette divinité ». A. Félibien, *Description sommaire du château de Versailles*, G. Desprez, 1674, p. 12.

Dès leur placement, des commentateurs ont remarqué que leur réunion au sein d'un espace aussi somptueusement décoré a été réfléchi. Lorsque certaines œuvres ont été remplacées dans les niches, elles n'ont pas été exposées dans un autre endroit de la salle : il n'était pas question ici d'exposer toutes les collections du roi, mais de réunir les pièces les plus prestigieuses en sa possession.

Le placement méthodique de chaque personnage peut être interprété comme la volonté de réunir autour du roi un panthéon de dieux, à l'instar de la représentation du souverain dans l'œuvre de Le Brun *Le roi gouverne par lui-même*. Cette lecture du programme iconographique a d'ailleurs été relevée peu après l'inauguration de la galerie :

« Les dieux se trouvent tous aujourd'hui dans votre palais enchanté [...]. Versailles est maintenant un Panthéon. L'ancien fût bâti par Agrippa, qui le dédia à Jupiter le Vengeur. Pour moy, Sire, je ne crains point de passer pour un flatteur ny pour profane en vous faisant la dédicace du nouveau, comme à l'Auguste Apollon de la France [...]. Peu s'en fait, Sire, que je n'appelle Votre Majesté le nouveau Panthéon, puisque sa personne sacrée renferme les perfections des divinités du paganisme, l'intelligence de Saturne, la puissance de Jupiter, la valeur de Mars et l'éclat d'Apollon »¹²⁶.

Ce commentaire flatteur de l'historiographe Claude-Charles Guyonnet de Vertron souligne que les statues ont été certainement mises en scène afin de créer un programme iconographique particulier.

Les associations des œuvres alternent entre couples mythiques et allégories. Encadrant au nord l'accès au Salon de la Guerre, *Bacchus* et *Vénus* sont rapprochés. Ils sont, avec la *Diane* et le *Germanicus*, associé à Hermès, les seules divinités de la salle. Ils encadrent l'accès aux appartements du roi, et peut-être symboliquement le protègent, à l'instar du tableau de Le Brun¹²⁷.

Au centre, sur le mur situé côté appartements du roi, le couple composé par *Diane* et *Apollon Lycien* entre dans un programme iconographique très précis, sur lequel nous allons revenir¹²⁸, avant que le dieu des arts ne soit remplacé par la *Pudicité*. Le *Germanicus*

¹²⁶ C.-C. Guyonnet de Vertron, *Le Nouveau Panthéon, ou le Rapport des divinités du paganisme, des héros de l'antiquité et des princes surnommez grands, aux vertus et aux actions de Louis-Le-Grand, avec des inscriptions latines et françaises en vers et en prose, pour l'histoire du Roy*, Jacques Morel, Paris, 1686, pp. 5 – 7.

¹²⁷ Dans le tableau de Le Brun, le roi est entouré par les dieux olympiens et de nombreuses allégories.

¹²⁸ Ce point sera développé de manière plus approfondie dans la sous partie intitulée *Diane de Versailles : hypothèses d'une nouvelle symbolique*.

et la *Vénus de Troas* n'ont pas de lien iconographique direct au premier abord. La *Vénus* a été placée au départ en face de *l'Apollon Lycien*, peut-être en référence au tableau de Le Brun : « Apollon précédé de l'étoile de Vénus, vient du plus haut des nues pour éclairer ses grandes actions »¹²⁹. Le *Germanicus* est arrivé en 1686. Il est identifié comme représentant Marcellus, prince julio-claudien et héritier d'Auguste, représenté sous les traits d'Hermès. Son placement dans la Galerie à la suite de son achat au Prince Ludovici est certainement lié à son état de conservation exceptionnel : seuls quelques doigts lui manquaient. Cette figure fut grandement distinguée, certainement à la fois pour la qualité de sa plastique ainsi que pour les références mythiques de sa famille. La statue comprend à ce propos une petite tortue placée sous le tombant du drapé, qui pourrait évoquer la figure de Vénus, dont l'exemplaire de *Troas* est placée en pendant.

Concernant les statues de la *Vestale* et de *l'Uranie*, elles entourent la porte de la Paix, menant aux appartements de la reine. La première figuration est celle de la prêtresse qui veille sur le foyer. *Uranie* est quant à elle la muse de l'astronomie et de l'astrologie, elle influence les destins. Ces deux personnages allégoriques placés dans l'encadrement de la porte qui mène aux appartements de la reine font certainement référence au rôle de mère du roi qui revient à la souveraine.

2. *La Diane de Versailles : hypothèses d'une nouvelle symbolique*

La désignation nouvelle de la statue sous le terme de *Diane de Versailles*, lorsqu'elle a été placée dans la Galerie, doit être relevée. Seul le *Bacchus de Versailles* peut se vanter d'avoir eu le même suffixe. Cette qualification, qui emprunte le nom du lieu de conservation de l'œuvre, est utilisée de manière générale pour désigner l'exemple le plus célèbre d'un type particulier de représentation, comme c'est le cas notamment avec la *Vénus capitoline*. Cette appellation peut également prendre le nom de la famille qui possède l'œuvre, comme le prouve l'exemple de *l'Hercule Farnèse*. Dans un troisième cas, il peut également faire référence à son lieu de découverte, comme la *Diane de Gabie*. Les deux premières raisons citées sont certainement celles qui expliquent cette nouvelle désignation de la *Diane* antique.

¹²⁹ *Mercure Galant*, décembre 1684.

Il est intéressant également d'essayer de comprendre si elle a joué un rôle particulier dans la création de ce « panthéon ». Alexandre Maral mentionne la présence en 1683 d'un *Apollon Lycien* (Pl. XXIV) dans la Grande Galerie, qui fut par la suite déplacé¹³⁰. Bien que sa position dans l'espace ne soit pas précisée, le couple formé par la *Diane* et l'*Apollon* ne pouvait pas passer inaperçu. Les deux personnages, frère et sœur dans la mythologie gréco-romaine, sont d'ailleurs représentés ensemble à plusieurs reprises dans le château. Ils sont notamment figurés, dans une typologie différente, en attique de la façade qui donne sur les jardins, ainsi qu'en ornement principal du *Bassin de Latone* (Pl. XXXV.), aux côtés de leur mère Léo. Le choix de remplacer l'*Apollon* au profit de la statue de la *Pudicité* en 1695 modifia ce programme statuaire pourtant répandu à Versailles.

Malgré tout, la *Diane* fait toujours référence au couple qu'elle forme avec son frère car elle est placée au centre de la salle, à l'angle du tableau de le Brun *Le roi gouverne par lui-même*. Le souverain y est représenté avec un costume à l'antique, et sa posture s'inspire directement de celle de l'*Apollon* dans le groupe sculpté de François Girardon *l'Apollon servi par les nymphes*¹³¹, installé dans la Grotte de Thétis. C'est la première fois, dans l'histoire moderne de cette statue, que sa présence est inaliénable de l'image d'Apollon, et au travers lui, du roi. La réalisation du tableau de Le Brun explique d'ailleurs certainement pourquoi le projet initial d'Hardouin-Mansart ne fut pas respecté

Louis XIV a ici atteint un paroxysme dans l'assimilation de son image à celles des dieux, dans le but de réaffirmer son pouvoir divin¹³². L'architecture de la pièce a été réalisée en fonction du programme iconographique des œuvres sculptées qui l'ornaient. Concernant plus particulièrement la *Diane*, cette statue conserve une disposition centrale, à l'instar de celles qu'elle a connu avant d'être installée à Versailles, mais celle-ci n'est pas uniquement liée à son prestigieux statut de premier antique de France : son agencement a certainement été pensé en lien avec le programme pictural de la voûte. Bien que son lieu d'exposition soit illustre, la statue est incorporée, tout comme les autres sculptures de la galerie, dans un programme iconographique moderne lié au prestige du roi. Elles sont

¹³⁰ A. Maral, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹ Cette grotte artificielle a été détruite en 1684 mais les sculptures qu'elle comprenait furent conservées.

¹³² Le parallèle entre la religion païenne et religion catholique peut paraître paradoxale, mais la représentation des dieux permet de figurer le pouvoir du roi et son au « service de l'enthousiasme politique de Louis XIV ». A. Maral, *Le Roi-Soleil et Dieu*, Perrin, Paris, 2012.

toutes disposées dans des niches : les outils employés pour les mettre en valeur sont similaires.

Louis XIV va beaucoup plus loin que les italiens dans l'assimilation du prestige des sculptures antiques de sa collection : le roi a voulu s'élever au même rang que les dieux, alors que les latins s'approprièrent plutôt le prestige de leur passé romain. L'achat des plus grands antiques était disputé car leur prestige accroissait celui de leurs collectionneurs, et les italiens ont réuni les plus grands ensembles de ce genre. Alexandre Farnèse [1465 – 1534], devenu le pape Paul III en 1534, avait notamment fait construire dans son palais un vestibule menant à la cour centrale familiale. Cet espace, réalisé d'après le modèle des atriums romains, était décoré dans un vocabulaire à l'antique, avec des caissons au plafond, des plaques de marbres aux murs, des colonnes issues de fouilles des thermes de Caracalla, et surtout des niches dans lesquelles étaient disposées des bustes d'empereurs romains. Cet aménagement, qui menait au cœur du palais, avait été créé en vue de célébrer le prestige de ces figures majeures de l'histoire romaine, et d'associer le nom de la famille Farnèse à ce passé. Bien plus importante encore était la collection de sculptures antiques rassemblées dans la cour du Belvédère à Rome. Comprenant certaines des statues les plus réputées de l'époque, représentant des divinités et des allégories antiques, cet ensemble disposé au sein d'un espace clos agrémenté de fontaines et d'orangers¹³³ a tenté de recréer un jardin à l'image de ceux que possédaient les plus riches familles romaines. Ces collectionneurs italiens ont ainsi voulu retrouver le prestige de leur passé antique, alors que le roi Louis XIV s'est servi de l'éclat de ses collections pour élever son image royale au même rang que celui des dieux.

La *Diane à la biche* a connu une grande évolution dans son histoire moderne et sa mise en valeur. En tant que premier antique de la Couronne, elle fut toujours placée au centre des collections royales. À Fontainebleau, elle côtoyait d'autres figures antiques, mais ces dernières étant des reproductions en bronze, bien que prestigieuses, elles ne pouvaient égaler l'original. Au Louvre, elle fut réunie au sein du premier ensemble d'antiques de la collection royale, avec l'idée de mettre à la portée des curieux érudits ces sculptures, dont la *Diane* était le grand chef-d'œuvre. À Versailles, elle fut incorporée dans un programme iconographique dans lequel elle perdit un peu de son autonomie. Elle fut

¹³³ F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, p. 12.

assimilée à la figure du roi, représenté sous les traits d'Apollon. Malgré tout, sa disposition dans la Grande Galerie, décidée avant même que cet espace ne fut construit, et son installation centrale sont révélateurs de la place de choix réservée à celle qui fut la toute première statue antique majeure des collections royales françaises.

**Partie II : La reconnaissance de la place
de la Diane parmi les grandes statues de
l'Antiquité gréco-romaine**

La *Diane de Versailles* a été la première sculpture antique issue des collections françaises à atteindre une renommée européenne. Le terme de « reconnaissance » implique ici à la fois qu'une valeur artistique et historique particulière lui a été attribuée, que son image a été diffusée dans les cercles d'érudits et de collectionneurs, qui l'ont reconnue comme étant une œuvre importante de la statuaire gréco-romaine. Durant toute l'époque moderne, un nombre restreint d'œuvres antiques ont été célébré à une échelle européenne¹³⁴. Ce corpus fut d'ailleurs défini dans le volume de Francis Haskell et Nicholas Penny intitulé *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*. Les deux historiens d'art ont réalisé un catalogue¹³⁵ qui réunit les œuvres les plus copiées à l'époque moderne. Ils y précisent qu'un nombre restreint d'œuvres antiques incarnèrent les valeurs artistiques louées par les modernes¹³⁶. La grande majorité des chefs-d'œuvre gréco-romains étaient situées en Italie, notamment dans la cour du Belvédère et au Capitole. En tout, les ensembles les plus impressionnants appartenaient, à quelques exceptions près, à quatre grandes familles italiennes : les Médicis, les Farnèse, les Borghèse et les Ludovisi¹³⁷.

La *Diane de Versailles* s'est imposée parmi ce corpus d'œuvres antiques reconnues et célébrées en Europe. Elle suscita de nombreux débats concernant son origine inconnue. Son effigie fut en outre recopiée à plusieurs reprises. En s'intéressant à ces deux points particuliers, il s'agira de comprendre par quels mécanismes et dans quelle mesure cette statue a été reconnue.

¹³⁴ F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, p. 7 – 8.

¹³⁵ Ce catalogue est présent dans la version longue de l'ouvrage, à la suite de leur essai.

¹³⁶ F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, p. 7 – 8.

¹³⁷ *Idem*, p. 32.

I. Les questionnements autour de l'origine de la statue

C'est à partir de la première moitié du XVII^e siècle que se sont forgées les premières hypothèses concernant l'origine de la statue. Contrairement à bien d'autres sculptures, son lieu de découverte n'est pas connu. Sa connaissance permettrait d'identifier le contexte dans lequel l'œuvre a été placée, afin de pouvoir émettre des suppositions bien plus concrètes concernant sa fonction sous l'Antiquité. L'archéologie n'en était qu'à ses balbutiements au XVII^e siècle, et les interrogations modernes se sont fondées sur les sources qui étaient alors à la disposition des commentateurs de l'époque : les textes anciens et les œuvres antiques alors à leur portée.

L'étude de ces questionnements est révélatrice de l'intérêt qui fut accordé à cette œuvre. De telles réflexions n'auraient certainement pas été prononcées envers des sculptures considérées comme plus mineures. Elles ont porté sur deux points particuliers : le lieu de son exposition et son affiliation possible avec un autre antique célèbre, *l'Apollon du Belvédère*. Ces questionnements ont servi de base à l'étude contemporaine de la *Diane*. Il est essentiel d'étudier les interprétations modernes de cette œuvre, pour comprendre la vision qu'en avaient les spectateurs et commentateurs de cette époque, avant de les comparer avec les connaissances récentes sur le sujet, afin de savoir si l'image qu'ils possédaient de l'œuvre était exacte.

A. Le lieu de découverte : la *Diane* d'un sanctuaire ?

La taille et la qualité sculpturale de l'œuvre ont amené dès le XVII^e siècle les modernes à penser que la *Diane* était une statue de culte. Deux hypothèses concernant son lieu d'exposition furent privilégiées : celle du sanctuaire d'Éphèse, et celui de Némis, le premier pour sa réputation dans tout le bassin méditerranéen et le second pour sa proximité avec la capitale romaine.

1. *L'appellation erronée de Diane d'Éphèse pour désigner la Diane de Versailles*

Le titre aujourd'hui couramment utilisé de *Diane de Versailles* pour désigner la statue ne lui a été attribué qu'à partir de l'époque où celle-ci fut exposée au palais royal. Intitulée alors *Diane à la biche* ou bien encore *Diane chasseresse*, voire plus simplement *Diane Antique* ou *Diane*, elle était également surnommée la *Diane d'Éphèse*. Cette dénomination courante perdura pendant près de trois siècles, avant que le temple d'Artémis à Éphèse ne soit fouillé dans les années 1860 par l'ingénieur et archéologue anglais John Turtle Wood¹³⁸ et qu'une typologie spécifique complètement différente n'y soit découverte.

La première mention que nous trouvons du lien établi entre la statue antique et le temple d'Artémis à Éphèse date de la seconde moitié du XVII^e siècle. Elle provient du journal d'Arnold Van Buchel¹³⁹, avocat et homme de lettres néerlandais, rédigé lors de son voyage en France en 1585 et 1586 :

« Par une porte, l'on pénètre dans un jardin délicieux et beau, toujours verdoyant. Au milieu se trouve une Diane Chasseresse, en marbre, que les injures du temps ont obligé de restaurer en certaines parties. Cette statue passe pour être antique, elle viendrait soi-disant d'Éphèse et aurait été achetée 10 000 pièces d'or, c'est là encore une fable populaire à joindre aux autres du même genre, il n'est pas vraisemblable qu'on ait exposé à toutes les intempéries de l'extérieur, un objet de cette valeur et qu'on ne l'ait pas déposé avec les trésors secrets et les choses précieuses dans la Salle Fermée [...] ».¹⁴⁰

Arnold Van Buchel fait état du questionnement autour de la provenance de cette statue et de son assimilation dès le XVII^e siècle au temple d'Artémis à Éphèse. Lui-même réfute cette hypothèse et parle d'une « fable populaire » dont la source n'est pas précisée. Il n'est pas le seul à la contester, et bien que nous sachions actuellement que la *Diane de Versailles* n'était pas la statue de culte de ce temple, cette interprétation perdura tout au long de l'époque moderne.

¹³⁸ B. L. Trell, « Le temple d'Artémis à Éphèse », in Peter A. Clayton et Martin J. Price, *Les sept merveilles du monde*, p.65

¹³⁹ Ce journal a été traduit en français par le pasteur L. A. Langeraad et publié dans les *Mémoires de l'Histoire de Paris et l'Ile-de-France*, 1899

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.161

Le terme de « fable populaire » employé par Arnold van Buchel ne rend pas compte de la considération de cette interprétation de la statue antique. En effet, cette hypothèse ne tenait pas d'une simple « rumeur » et les textes modernes prouvent qu'elle était alors acceptée de manière officielle. Il est intéressant à cet effet de relever les quelques mentions existantes de la statue de Diane dans les conférences données au milieu du XVII^e siècle au sein de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Parmi toutes les statues citées, la *Diane* antique apparaît à deux reprises, dans le cadre de deux conférences différentes. La plus ancienne est celle de Charles le Brun, lorsque celui-ci relève les différentes œuvres antiques qui ont inspirées la réalisation des figures de Nicolas Poussin dans son tableau *Les israélites recueillant la manne dans le désert*. Il cite à cette occasion la « Diane d'Éphèse qui est au Louvre » et dont le peintre se serait inspiré pour la posture d'un personnage féminin représenté de dos.¹⁴¹ Une dizaine d'années plus tard, dans une conférence consacrée aux proportions du corps humain, Henry Testelin atteste que « la Diane d'Éphèse est d'une semblable proportion que l'Apollon ».¹⁴² Ces deux citations permettent d'observer que cette acceptation de la statue antique comme œuvre provenant d'Éphèse était reconnue de manière officielle au sein la grande institution qu'était l'Académie royale, du moins dans le courant du XVII^e siècle. Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que cette appellation était en ce temps-là acceptée en partie par la cour royale, et qu'elle devait glorifier d'ailleurs les intérêts du roi Louis XIV. Deux inventaires des collections royales réalisés au début du XVIII^e siècle attestent à ce propos de l'utilisation de ce titre¹⁴³.

Il n'est alors pas surprenant d'observer l'appellation de *Diane d'Éphèse* dans des ouvrages artistiques, comme dans une gravure de Claude Mellan, éditée dans un ouvrage réunissant une soixantaine de gravures d'œuvres d'art issues des collections royales françaises¹⁴⁴. La *Diane de Versailles* est représentée sur une planche avec l'appellation suivante : « Statue antique de marbre de Diane qu'on croit estre celle qui a rendue des oracles à Éphèse haute de 6 pieds au Palais des Thuilleries ». Le peintre français Eustache

¹⁴¹ Charles le Brun, *Les israélites recueillant la manne dans le désert*, 5 novembre 1667, J. Lichtenstein (dir.), Christian Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome I : Les conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*, Vol. 1, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2006, p. 163

¹⁴² H. Testelin, *Sur les proportions*, 2 octobre 1678, *Ibid*

¹⁴³ Inventaires datant de 1707 p.69, et 1722 [120] du Château de Versailles

¹⁴⁴ C. Mellan, *Tableaux du cabinet du roi, statues et bustes antiques des Maisons royales*, 1669.

le Sueur a également représenté la Diane antique au sein de deux tableaux ayant pour cadre la ville d'Éphèse : *La prédication de Saint Paul à Éphèse*¹⁴⁵ et *Camma offre une coupe de mariage empoisonnée à Synorix dans le temple d'Éphèse*¹⁴⁶. Dans le premier, la statue a été placée sous une arcade du temple de Diane qui apparaît en partie en arrière-plan, alors que dans le second tableau, celle-ci figure au centre de la scène, juste derrière les deux principaux protagonistes. Dans ces deux œuvres, Eustache le Sueur tient à signifier l'ancienne nature de la statue à laquelle il croyait.

Face à cette observation, il est intéressant de se demander quelles sont les raisons du rapprochement inexact de la *Diane de Versailles* avec le temple de la déesse à Éphèse. Ce dernier monument est célèbre depuis l'Antiquité par son architecture et ses dimensions imposantes, et il est considéré depuis cette époque comme l'une des Sept merveilles du monde.

La *Diane de Versailles* a été très estimée depuis sa première exposition dans les jardins de la Reine à Fontainebleau. Sa ressemblance avec *l'Apollon du Belvédère*¹⁴⁷ a été relativement vite admise alors que cette représentation était l'une des statues les plus connues à cette époque en Europe. De plus, la *Diane de Versailles* est restée durant toute l'époque moderne l'une des rares représentations en pieds de la déesse¹⁴⁸. Le temple d'Artémis à Éphèse n'avait pas encore été fouillé, mais les hommes modernes ont voulu voir dans la statue de *Diane* la statue de culte de ce monument. Le travail technique de son sculpteur, le succès général rencontré par celle-ci et surtout son unicité ont peut-être

¹⁴⁵ 1649, Paris, Musée du Louvre, Inv. 8020

¹⁴⁶ Vers 1644, Boston, Museum of Fine Art, 48.16

¹⁴⁷ H. Sauval relate d'ailleurs l'hypothèse que *l'Apollon du Belvédère* et la *Diane chasseresse* provenaient tous deux d'Éphèse : « *Tous ceux qui ont considérés attentivement l'une et l'autre, tiennent qu'elles sont d'une même main, d'un même marbre et de la même manière : si bien qu'ils croient que toutes deux ont été adorées ensemble et ont reçu de l'encens à Éphèse dans ce temple de Diane si superbe et si renommé par tout le monde* ». *Op. cit.* p. 43.

¹⁴⁸ En effet, la fameuse *Diane de Gabie*, aujourd'hui conservée au Musée du Louvre à Paris, ne fut découverte qu'en 1792 par Gavin Hamilton à Gabie, sur la propriété du Prince Borghèse. L'ouvrage de F. Haskell et N. Penny ne mentionne d'ailleurs que ces deux Diane dans le catalogue de leur ouvrage *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Hachette, Paris, 1988 [1981]. L'époque moderne semble n'avoir connu que peu de statues de la déesse, lorsque nous la comparons notamment avec les nombreuses typologies d'Apollon qui existent. Pour autant, plusieurs figurations de la Diane ont été retrouvées sur des bas-reliefs.

contribué à forger l'idée d'une fonction antique bien particulière, dans un contexte où les mythes et notamment ceux des Sept merveilles du monde rencontraient du succès.

En effet, la liste des Sept merveilles du monde que nous connaissons actuellement a été définitivement fixée à la Renaissance et fut diffusée dans les cercles humanistes qui redécouvraient alors les textes antiques, dont plusieurs mentionnent ces constructions. La liste canonique reprend en grande partie celle établie par le plus ancien traité sur ce sujet, rédigé au cours du II^e siècle avant notre ère par Philon de Byzance, et intitulé *De septem urbis miraculis*¹⁴⁹. En plus de la parution de la liste canonique de ces monuments et de l'édition du texte de cet auteur antique au cours du XVII^e siècle¹⁵⁰, l'imaginaire autour de ces monuments pour la plupart disparus perdura avec la parution de gravures inspirées des textes antiques. Nous pouvons notamment citer à ce propos les graveurs Maerten van Heemskerck [1498-1574] et Johann Bernard Fischer von Ehrlach [1656-1723] qui se sont directement inspirés des descriptions antiques pour recréer ces monuments. Alors que le premier a créé des images relativement fantasmées, le second s'est véritablement concentré sur les données archéologiques existantes afin de réaliser ses gravures. Toutes ces images ont participé à entretenir l'imaginaire autour de ces monuments alors détruits, à l'exception des pyramides de Gizeh.

Pour autant, cette dénomination de la statue n'était pas partagée par tous, comme l'avait déjà mentionné plus haut Arnold van Buchen. Ceux qui dénoncent cette appellation se fondent sur le manque de preuves archéologiques et textuelles tangibles. Dans ses correspondances, Anatole Montaiglon reproche aux graveurs qui publient leurs planches de désigner la Diane comme celle qui ornait autrefois le temple d'Éphèse :

« S'il m'est permis de tout dire, l'on ne s'est pas beaucoup fait l'honneur d'avoir baptisé la statue de Diane en la Galerie du Roy la Diane d'Éphèse et de l'avoir gravé au dessous de l'estampe qu'on en a fait aux dépens du Roy. La Diane

¹⁴⁹ Les philologues pensent d'ailleurs qu'il n'est pas véritable auteur de cette liste, et penchent en faveur d'une rédaction antérieure de celle-ci par un rhéteur du Ve siècle avant J-C portant le même nom, ce dernier étant relativement courant dans l'Antiquité. Cette liste contient la plupart des ouvrages présents dans celle qui a été établie à la Renaissance : les jardins suspendus de Babylone, les pyramides de Memphis, la statue de Jupiter à Olympie, le colosse de Rhodes, les murailles de Babylone, le temple d'Artémis à Éphèse et le tombeau de Mausole. Le phare d'Alexandrie, présent dans la liste canonique établie à la Renaissance remplace dans cette dernière les remparts de Babylone.

¹⁵⁰ Voir à ce propos l'article d'H. Omont « Les sept merveilles du monde », *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome 43, 1882, pp. 40-59

d'Éphèse étoit certainement d'une forme bien différente de celle-là, comme nous l'apprenons des monuments antiques les plus certains ». ¹⁵¹

Jules Hardouin-Mansart va lui-même encore plus loin dans son propos et se fonde sur la non-existence de la moindre preuve dans les textes des anciens d'une mention d'une statue de Diane en marbre placée dans l'Artémision d'Éphèse :

« Je pardonne volontiers aux personnes qui ne sont pas obligées par leur profession d'avoir lu les Auteurs Grecs et Latins, de croire que c'est la Diane qui fut autrefois si fameuse par le temple qu'elle avait à Éphèse comme d'une statue de marbre. Vitruve dit qu'elle étoit de cèdre, Xénophon qu'elle étoit d'or, Callimaque de haître. D'autres d'ivoire ou d'orme et Murien qu'elle étoit de bois de vigne ». ¹⁵²

Ces auteurs antiques font référence à un type statuaire bien précis qui semble s'être développé à Éphèse au cours du II^e siècle avant J-C, au moment de la reconstruction du temple d'Artémis (Pl. XXXVI). La déesse est représentée en vue frontale, les bras relevés vers l'avant, les paumes retournée, des animaux orientalisants gravés au niveau de sa taille et de ses jambes, et surtout des excroissances au niveau de son buste souvent assimilées à des seins. Cette représentation s'éloigne complètement de celle de la *Diane de Versailles* et se rapproche plutôt de celle des déesses-mères orientales. Pour autant, c'est cette typologie que les archéologues ont retrouvé dans le temple d'Artémis à Éphèse et qui semblerait être celui que les anciens vénéraient dans ce lieu de culte. C'est cette représentation de la déesse qui est actuellement admis sous le terme de *Diane d'Éphèse*. Comme l'indique l'ouvrage de Phyllis Pray Bober et Ruth Rubinstein¹⁵³, cette typologie spécifique était connue à l'époque moderne mais était généralement associée à la représentation de la déesse de la nature.

Ces découvertes ont confirmé que la *Diane de Versailles* n'était certainement pas la statue de culture du temple d'Artémis à Éphèse. La remise en cause de cette idée pourtant bien ancrée a eu raison de son appellation *Diane d'Éphèse* qui ne fut plus employée à partir

¹⁵¹ A. Montaiglon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, avec les surintendants des bâtiments, 1666 – [1804]*, Publié d'après les Archives nationales par Anatole de Montaiglon sous le patronat de la direction des Beaux-arts, Tome I, 1887

¹⁵² Citation issue de l'ouvrage d'A. et J. M., *Versailles – Son histoire, Tome II : Mansart à Versailles, volume II*, Jacques Fréal, Paris, 1968, pp. 480-481

¹⁵³ P. P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, Harvey Miller Publishers, Londres, 2010 [1986], pp. 96-98

de la fin du XVIII^e siècle. Mais les questionnements demeurent, et le manque d'informations sur l'historique de l'œuvre sous l'Antiquité et avant qu'elle n'arrive en France a ouvert la voie à beaucoup de spéculations concernant notamment le lieu où elle fut trouvée.

2. Une œuvre issue du sanctuaire de Némi ?

En 1695, la revue du *Mercurie Galant* affirma que la statue avait été trouvée aux alentours de l'année 1550 sur le site romain de Némi. Elle précisa également que la sculpture avait été découverte par les Ursins,¹⁵⁴ qui l'avaient par la suite offert à la France¹⁵⁵. Suzanne Favier, qui évoque cette information, porte peu de véracité à ce propos. Malgré tout, cette mention est intéressante car cette hypothèse se retrouve dans de nombreuses études, principalement datées des XVIII^e et XIX^e siècles, avant d'être indiquée avec plus de réserves au XX^e siècle.

Le site de Némi était, sous l'Antiquité, l'un des trois plus grands sanctuaires consacrés au culte de Diane dans la péninsule italienne, les deux autres étant situés respectivement sur la colline de l'Aventin et dans la région de la Campanie. Les spécialistes ne s'accordent pas sur une possible hiérarchie entre ces trois lieux de culte. Jean-Luc Martinez¹⁵⁶ affirme qu'il était certainement le site principal consacré à la déesse dans le Latium. D'autres restent plus prudents sur le sujet, et préfèrent l'inscrire parmi les plus importants de la région, sans le privilégier¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Traduction française d'Orsini, le nom de l'une des plus riches familles italiennes. Elle possédait déjà peut-être des terres dans cette ville, comme c'était le cas au XIX^e siècle, tel que le mentionne l'ouvrage dirigé par M. Moltesen et M. Nielsen, *Etruria and Central Italy, 450 – 30 B.C.*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1996, p. 204.

¹⁵⁵ S. Favier, « Les collections de marbres antiques sous François Ier », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n°3, Paris, 1974

¹⁵⁶ J.-L. Martinez, « Chefs-d'œuvre de la statuaire antique dans les collections royales françaises », Jean-Luc Martinez (Dir.), *Les antiques du Louvre : Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier*, Fayard, Louvre, Paris, 2004

¹⁵⁷ T. Fischer-Hansen, B. Poulsen, *From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Breast*, Collegium Hyperboteum and Museum Tusculanum Press, Copenhague, 2009, p. 376.

Fondé selon la légende par Oreste et Iphigénie, ce lieu de culte est situé en bordure d'un lac et possède un bois sacré. Quelle que fut son importance véritable sous l'Antiquité, il est certain que son emplacement était connu dès la Renaissance. Situé non loin de Rome, il fut certainement fouillé, comme l'était alors la capitale romaine, afin d'y retrouver des sculptures prêtes à orner les plus grandes collections italiennes. Sa primauté et sa proximité avec la capitale a certainement dû favoriser la théorie de cette origine.

Ce site a été à nouveau exploré au XIX^e siècle par une équipe d'archéologues britanniques, qui ont mis au jour en 1895 la tête et le cou de l'une des statues de culte du sanctuaire (Pl. XLIX)¹⁵⁸. Le fragment retrouvé mesure 54 cm, dont 30 cm pour le visage et les cheveux: cette effigie devait ainsi mesurer à l'origine près de 3 m de haut. Réalisée aux alentours des années 150 – 100 av. J.-C., c'était très certainement une statue dite « acrolithe »: seules les parties découvertes de son anatomie étaient en marbre, tandis que le reste de son corps était fait d'autres matériaux, soutenus par un squelette en bois¹⁵⁹. Ce fragment a été dans un premier temps rapproché de la figure de la *Diane à la biche* avec des similarités au niveau de ses traits. Son visage est de forme ovale. Ses yeux en amande sont surmontés de sourcils qui rejoignent l'arête du nez, dont le bout est brisé. Ses lèvres sont charnues et sa bouche est légèrement entrouverte, laissant apparaître ses dents supérieures.

Malgré similitudes avec la *Diane* du Louvre, la sculpture colossale appartient à un type statuaire différent. Le traitement des cheveux n'est pas le même: alors que la *Diane à la biche* possède des mèches souples et bouclées qui se rejoignent en chignon, celles du fragment de Némi sont torsadées pour en former de plus grosses. L'arrière de son crâne étant découpé pour recevoir un attribut, il n'est pas possible de savoir si ses cheveux s'attachaient de la même manière. De plus, la raie centrale de sa chevelure n'est pas dans le même axe que son nez, elle se déporte vers l'arrière gauche de la tête¹⁶⁰, signifiant une légère rotation de cette dernière vers la droite. Cette constatation est renforcée par la disproportion et l'asymétrie du visage: son côté gauche est plus large que le droit, et l'œil

¹⁵⁸ M. Moltesen (dir.), M. Nielsen (dir.), *op. cit.*, p. 206.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ P. Guldager Bilde, M. Moltesen, *A catalogue of Sculptures from the Sanctuary of Diana Nemorensis in the University of Pennsylvania Museum, Philadelphia*, "L'Erma" di Bretschneider, Rome, 2002, p. 20.

gauche est placé légèrement plus bas que le second. De plus, la partie subsistante de son épaule droite part vers l'avant¹⁶¹. Bien que la tête de la statue de Némi effectue une rotation, elle n'est pas aussi vive que celle de la *Diane* du Louvre. L'asymétrie de son visage tend à penser également qu'elle possédait une vue plus frontale.

L'effigie de Némi n'appartient pas au même type statuaire de celui de la *Diane de Versailles*. Malgré cette différence, il n'est pas exclu que cette dernière puisse provenir de ce sanctuaire, mais aucune hypothèse à l'heure actuelle ne permet d'affirmer ou d'infirmer cette supposition. La taille et le matériau utilisé dans la confection de la déesse chasserresse tendent à prouver qu'elle a été réalisée pour être exposée dans un lieu de culte. Mais par un manque d'informations, il n'est possible à l'heure actuelle de n'émettre que des hypothèses concernant sa provenance.

B. L'étude archéologique de l'œuvre : une copie romaine d'un original grec

À l'époque où les hypothèses d'une provenance cultuelle commençaient à germer, la *Diane de Versailles* fut rapprochée d'un célèbre antique conservé à Rome : l'*Apollon du Belvédère* (Pl. IV.). Les similitudes établies entre les deux œuvres ont posé les bases d'une étude historique et stylistique de ce couple, mais les modernes n'avaient pas encore conscience que ces deux sculptures étaient des copies romaines d'ouvrages en bronze grec. Un lien formel fut établi entre les deux œuvres au XIX^e siècle. Il contribua à élaborer des suppositions plus précises concernant la datation de l'original et de sa copie, ainsi qu'à établir une hypothèse concernant le sculpteur qui a réalisé le bronze.

1. Son affiliation à l'*Apollon du Belvédère* depuis le XVII^e siècle : description et théories modernes autour de l'iconographie de ce couple

Dans le courant du XVII^e siècle, la *Diane de Versailles* fut rapprochée de la figure de l'*Apollon du Belvédère*, œuvre emblématique des collections papales. Les similitudes qui

¹⁶¹ Idem, *op. cit.*, p. 206.

furent descellées dans leurs proportions et leurs postures menèrent dès lors à des réflexions sur une possible origine commune. Tout comme la *Diane*, le lieu de découverte de *l'Apollon* n'est pas connu avec exactitude, mais il est possible que l'œuvre fut retrouvée à la fin du XV^e siècle,¹⁶² sur la propriété du pape Jules II, ou bien encore à Anzio, comme le suggérait l'artiste et antiquaire Pirro Ligorio [1510 – 1583]. Placée au début du XVI^e siècle dans la cour des statues du Belvédère à Rome, elle fut dès lors copiée et reproduite sur des gravures. Leurs grandes diffusions permirent à l'image de *l'Apollon* de s'imposer dans toute l'Europe.

Concernant plus particulièrement la France, une copie de cette œuvre fut réalisée dans les années 1540 par le Primatice. Fondue en bronze et placée au sein du château de Fontainebleau, elle devint l'une des pièces-maitresses de la collection de bronzes antiques du roi. Lorsque la *Diane* fut installée dans les jardins à la fin des années 1550, la statue de *l'Apollon* ne quitta pas son emplacement initial. Le fait que le dieu ne fut pas déplacé aux côtés de la déesse tend à signifier que le lien entre les deux œuvres n'avait encore pas été établi.

a. Description et similitudes

Il semblerait que ce ne soit qu'au début du XVII^e siècle que furent rapprochées les deux œuvres. Il est possible que la restauration de Barthélémy Prieur ait rendue plus lisible la lecture de la statue de *Diane*. *L'Apollon* a été lui aussi restauré dans le courant du XVI^e siècle : le sculpteur italien Giovanni Angelo Montorsoli [1507 – 1563] fut employé par le pape Clément VII [1478 – 1534] sur les conseils de Michel-Ange [1475 – 1564] afin de restaurer le bras gauche de la statue, son avant-bras et sa main droite ainsi que le haut du tronc d'arbre¹⁶³. La politique de la restauration à l'époque moderne était de recréer toutes les parties disparues d'une œuvre. C'est ainsi que furent reconstituées des fractions

¹⁶² Le sculpteur italien Pierre Jacopo Alari Bonacolsi, dit l'Antico, réalisa une réplique en bronze de cette sculpture en 1497.

¹⁶³ S. Favier, *À propos de la restauration...*, *op. cit.*, p. 73. L'auteure mentionne également que certaines restaurations du XVI^e siècle furent enlevées au XX^e siècle par Bartolomeo Nogaro.

relativement modestes de la statue afin de la « compléter » entièrement : de minces morceaux issus des deux pieds et de la malléole droite furent également refaits¹⁶⁴.

À partir du milieu du XVII^e siècle, les textes modernes soulignent la ressemblance de la *Diane* et de l'*Apollon* : « On dit qu'elle fait tête à l'*Apollon du Belvédère*, qui sans conteste est une des meilleures figures de Rome »¹⁶⁵. Certains commentateurs suggèrent même qu'elles furent toutes deux réalisées par un même sculpteur : « Entrant au lieu où sont les statues et considérant la *Diane*, je lui ai dit qu'elle paraissait être de la même main que l'*Apollon du Belvédère* »¹⁶⁶. Une comparaison des deux sculptures permet en effet de relever plusieurs similitudes troublantes. D'une hauteur presque équivalente¹⁶⁷, les deux statues ont une posture quasiment symétrique, et elles partagent les mêmes proportions¹⁶⁸. Leur corps est ouvert : les deux protagonistes sont en marche. L'*Apollon* s'appuie sur sa jambe droite pendant que la gauche se fléchit et que le talon du pied se soulève – cette posture est inversée chez la *Diane*. Le bras gauche du dieu et le droit de la déesse se soulèvent tandis que les deux autres sont abaissés. De plus, les deux têtes se tournent violemment sur le côté, droit pour la *Diane*, et gauche pour l'*Apollon*, tandis que leurs bustes ne pivotent que très légèrement : toutes ces caractéristiques sont particulières et peu communes dans la statuaire antique¹⁶⁹. Le fait de retrouver ces mêmes signes distinctifs sur ces deux statues est assez singulier.

En outre, la construction des deux visages est similaire (Pl. XXXVII)¹⁷⁰ : de forme ovale, ils sont encadrés par des cheveux ondulés parmi lesquels une légère raie centrale se

¹⁶⁴ F. Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne, ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques*, Imprimerie royale, Paris, 1841, p. 198.

¹⁶⁵ H. Sauval, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁶ Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Macula l'Insulaire, Paris, 2001 [1665], p. 225.

¹⁶⁷ La *Diane* mesure 200 cm et l'*Apollon* est légèrement plus grand avec 224 cm de hauteur.

¹⁶⁸ Ce fait fut relevé dès le XVII^e siècle par Henri Testelin dans sa conférence « Sur les proportions » datée du 2 octobre 1678 : « La Diane d'Éphèse est d'une semblable proportion que l'*Apollon*, excepté qu'elle est plus grosse en ses hanches, en ses genoux et en ses jambes », publié dans C. Lichtenstein (dir.), Christian Michel, *op. cit.*, p. 329.

¹⁶⁹ W. Amelung, « Artémis de Versailles et l'*Apollon du Belvédère* », *Revue archéologique*, T. 4, Paris, Juillet-décembre 1904, p. 328.

¹⁷⁰ C. Rolley, *La sculpture grecque. Tome 2 : la période classique*, Picard, Paris, 1999, p. 293.

dessine au-dessus du front. Ils sont retenus en chignon chez la *Diane*, et forment un nœud sur le dessus de la tête de *l'Apollon*. Les yeux en amande ne possèdent pas d'iris et leurs visages restent impassibles. Les traits des sourcils se confondent dans la naissance de ceux qui forment le nez. Les lèvres sont charnues et les deux bouches sont légèrement entrouvertes.

Pour autant, *l'Apollon* possède un détail relativement particulier : son manteau, étendu le long de son bras gauche, reste inerte alors que le personnage est en mouvement¹⁷¹. Walther Amelung avance l'idée que ce tissu aurait pu être rajouté par le copiste romain afin de renforcer le bras gauche dont la main portait certainement à l'origine un arc : le marbre aurait risqué de se briser, au contraire de l'original en bronze, bien plus solide.

b. Les interprétations modernes : statues de culte à Éphèse ou couple à la poursuite des Niobides

Toutes les similitudes relevées entre la *Diane de Versailles* et *l'Apollon du Belvédère* ont conduit les modernes à penser que ces deux œuvres avaient certainement dû être réalisées par un même sculpteur : « Entrant au lieu où sont les statues et considérant la *Diane*, je lui ai dit qu'elle paraissait être de la même main que *l'Apollon du Belvédère* »¹⁷². Certains ont d'ailleurs voulu les interpréter comme deux figures issues d'un même groupe sculpté. Cette hypothèse perdura d'ailleurs près de deux siècles¹⁷³, avant que des travaux ne soient réalisés afin de connaître les raisons d'une telle proximité¹⁷⁴. L'idée moderne que ces deux sculptures aient pu former une paire a donné lieu à deux grandes interprétations autour du couple antique.

Ces hypothèses ont tenté d'expliquer le lien qui unissait les deux œuvres. La première s'est fondée sur l'interprétation de la *Diane* en tant que statue de culte du temple qui lui été

¹⁷¹ W. Amelung, *op. cit.*, p. 329.

¹⁷² Fréart de Chantelou, *op. cit.*, p. 225.

¹⁷³ A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture. A Serie of Essays on the History of Art*, William Heinemann, Londres, 1845, p. 409.

¹⁷⁴ Nous allons revenir sur ce point dans la partie consacrée à l'attribution des deux œuvres au sculpteur Léocharès au XIX^e siècle.

dédié à Éphèse : « Tous ceux qui ont considérés attentivement l'une et l'autre, tiennent qu'elles sont d'une même main, d'un même marbre et de la même manière : si bien qu'ils croient que toutes deux ont été adorées ensemble et ont reçu de l'encens à Éphèse dans ce temple de Diane si superbe et si renommé par tout le monde »¹⁷⁵. L'interprétation de la *Diane* s'est reportée sur l'*Apollon* lorsque les deux statues furent rapprochées. Henri Sauval rapporte le fait que certains modernes pensaient que les deux statues ne formaient sous l'Antiquité qu'un seul et même groupe sculpté, placé dans le temple de la déesse à Éphèse.

Nous ne connaissons pas la portée de cette hypothèse aux XVII^e et XVIII^e siècles. Nous pouvons penser qu'elle n'était ratifiée que par ceux qui voyaient déjà la *Diane* comme la statue de culte du grand sanctuaire qui lui été dédié à Éphèse. Cette idée fut partagée jusqu'au XIX^e siècle, lorsque les fouilles de l'ancienne citée grecque révélèrent une figuration particulière d'Artémis dans cette région.

Une étude comparée de l'action menée par des deux statues a permis de relever que les protagonistes semblent tous deux chasser. La *Diane* attrape de sa main droite une flèche de son carquois tandis que l'*Apollon* semble avoir en avoir juste tiré une, son bras gauche contenant l'arc disparu étant toujours relevé. Les commentateurs qui se sont intéressés à ces deux postures y ont vu la scène du massacre des Niobides, relatée notamment dans *L'Iliade*¹⁷⁶ et les *Métamorphoses* d'Ovide¹⁷⁷ : « Apollon a décoché son arc pendant que notre Diane fouille dans son carquois pour assouvir la vengeance contre Niobé et ses enfants »¹⁷⁸. L'orgueilleuse Niobé s'était vantée d'avoir eu plus d'enfants que Léto, la mère de Diane et Apollon, en refusant de lui rendre des offrandes. Afin de punir cet affront, le frère et la sœur tuèrent tous ses enfants. Nous retrouvons sur des vases ou dans la statuaire antique plusieurs représentations de cette scène. L'une des plus anciennes représentations de cette scène figure sur l'une des faces du *Cratère des Niobides* (Pl. XXXVIII.), daté du milieu du V^e siècle avant Jésus-Christ. Les deux sont représentés transperçant de flèches les Niobides qui tombent un à un au sol. Nous pouvons remarquer d'ailleurs que la déesse a une posture similaire de celle de la statue, puisqu'elle attrape de sa main droite un trait

¹⁷⁵ H. Sauval, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁶ Homère, *Iliade*, p. 450.

¹⁷⁷ Ovide, *Les métamorphoses*, traduction par George Lafaye, Gallimard, Paris, 1992, pp. 196 – 202.

¹⁷⁸ H. Sauval, *op. cit.*, p. 43.

de son carquois. Apollon a également disposé sur son bras son manteau, bien que celui-ci soit bien plus relevé que celui de la sculpture. Ce thème fut également représenté sur des reliefs, comme ce moulage d'une œuvre conservé à la Villa Albani (Pl. XXXIX a.), ou bien encore en groupe sculpté, dont plusieurs personnages sont exposés au Musée des Offices (XXXIX b.).

Le choix de la scène du massacre des Niobides et dû au fait que c'est certainement le seul moment où les deux dieux se mettent en chasse ensemble et que c'est une iconographie récurrente lorsque ces deux personnages sont représentés ensemble.

Nous observons au travers des deux hypothèses la volonté de trouver en la *Diane* et *l'Apollon* un lien, que les modernes ont essayé de justifier avec les quelques éléments en leur possession. Ce n'est pour autant véritablement qu'au XIX^e siècle que furent entamées des recherches précises afin de comprendre à partir de comparaisons quel pourrait être le rapport entre les deux statues, si celui-ci existe véritablement.

2. La datation de l'œuvre originale en bronze dont la *Diane* est la copie

Il semblerait que ce ne soit qu'au XIX^e siècle que fut émis pour la première fois le fait que la *Diane*, tout comme *l'Apollon*, ne sont pas en réalité des œuvres originales antiques telles que les modernes le pensaient. Tout comme la plupart des œuvres anciennes qui ornent actuellement les musées, ces deux statues sont des copies romaines en marbre d'originaux grecs, en bronze pour la plupart, qui n'ont souvent jamais été retrouvés. Leur existence passée et leur grand nombre sont connus par les textes anciens, notamment au travers de *l'Histoire naturelle* de Pline et de *la Description de la Grèce* par Pausanias. Concernant plus spécifiquement la *Diane de Versailles* et *l'Apollon*, tous deux ne sont pas mentionnés dans les sources grecques et romaines en tant que groupe. Contrairement à ce que pouvaient croire certains commentateurs modernes, ces deux œuvres ne furent certainement pas exposées ensemble sous l'Antiquité¹⁷⁹ : ce fait s'explique par le grand nombre de répliques proches de celles de la déesse alors qu'il n'y en que très peu pour

¹⁷⁹ LIMK, t. II, p. 806.

l'Apollon, et ses copies ne concernent que son visage. Pour autant, les grandes ressemblances relevées entre ces deux statues tendent à penser que celles-ci furent réalisées à la même époque, et peut-être par un même sculpteur.

La datation de l'original de la *Diane* fut assez délicate car cette œuvre n'est pas référencée dans les textes antiques. Le travail réalisé par l'historien d'art Adolph Furtwängler à la fin du XIX^e siècle est fondamental : dans son ouvrage *Masterpieces of Greek Sculpture. A Serie of Essays on the History of Art*¹⁸⁰, il a réalisé des comparaisons stylistiques avec des œuvres réalisées au IV^e siècle avant J-C qui ont permis de replacer la création de statue à cette époque.

Afin de pouvoir dater la *Diane*, Furtwängler a réalisé des rapprochements avec des statues et des pièces de monnaie. Il s'est tout d'abord intéressé à la ressemblance entre les visages de la *Diane de Gabies* et celui de la *Diane de Versailles*¹⁸¹. Cette première sculpture est une œuvre reconnue de Praxitèle, sculpteur grec du IV^e siècle avant J-C, qui a notamment réalisé de nombreuses statues de culte et d'offrandes pour les grands sanctuaires hellènes. Les têtes des deux personnages sont rejetées sur leur droite. Une comparaison de leur profil permet de relever quelques similitudes concernant la construction de leurs visages. Ils sont tous deux entourés par une chevelure bouclée, retenue par un chignon. La *Diane de Versailles* porte également un diadème alors que la tête de la *Diane de Gabie* est elle ceinturée par un mince bandeau. La construction des yeux et du nez sont similaires. Leurs deux regards se perdent dans le vague. Elles ont également une bouche entrouverte aux lèvres légèrement charnues. Pour autant, les traits de la *Diane de Gabie* sont plus doux que ceux de la *Diane de Versailles*, notamment grâce à l'esquisse d'un sourire que nous ne retrouvons pas chez la deuxième. Nous pouvons également ajouter que les drapés des deux statues proposent de nombreux creusements. Ceux-ci permettent à l'étoffe de se distinguer du corps de la déesse¹⁸².

¹⁸⁰ A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture. A Serie of Essays on the History of Art*, William Heinemann, Londres, 1895 [1885].

¹⁸¹ A. Furtwängler, *op. cit.*, p. 328.

¹⁸² C. Rolley, *op. cit.*, p. 292.

Furtwängler mentionne de plus que Praxitèle a réalisé une sculpture de culte d'Artémis dans la ville d'Anticyra¹⁸³, en Béotie, en se fondant sur un passage de la *Périégèse* de Pausanias¹⁸⁴. Cette statue n'a pas été retrouvée, mais elle a été reproduite sur des pièces de monnaie. La déesse est représentée dans une typologie différente de celle de la *Diane de Versailles*, puisqu'elle possède un arc dans la main gauche, et que son bras droit est replié vers son ventre. Mais comme le souligne l'historien d'art allemand, la coiffure de la déesse est la même : les cheveux sont relevés en chignon.

Furtwängler a réalisé cette comparaison non pour attribuer la réalisation de la *Diane de Versailles* à Praxitèle, mais pour souligner certaines similitudes qui font penser que la statue a été réalisée à la même époque que les dernières œuvres de ce sculpteur, soit à la fin du IV^e siècle avant notre ère.

L'historien de l'art allemand fait également le rapprochement entre l'*Apollon du Belvédère* et la *Diane à la biche*, dont il souligne certaines similitudes, plus particulièrement concernant leurs proportions et leurs démarches¹⁸⁵. Le chercheur donne à cette occasion une datation approximative et hypothétique de la création de ces deux statues, aux alentours de 330 avant J-C. Il attribue *Diane* au sculpteur Léocharès à partir des similitudes qu'elle entretient avec l'*Apollon*, déjà identifié en tant qu'œuvre de ce sculpteur.

Cet artiste, actif en Grèce durant la seconde moitié du IV^e siècle avant J-C, plus certainement entre 355 et 320¹⁸⁶, a notamment travaillé au décor de la face ouest du Mausolée d'Halicarnasse. Son œuvre est connue grâce aux mentions épigraphiques et aux textes littéraires : il n'existe en effet aucune copie comportant son nom¹⁸⁷. Cette absence « directe » de preuves induit le fait que les historiens ne peuvent qu'effectuer des

¹⁸³ A. Furtwängler, *op. cit.* p. 328.

¹⁸⁴ « [...] au sommet a été construit un sanctuaire d'Artémis : c'est une des œuvres de Praxitèle, elle tient une torche dans la main droite et un carquois sur les épaules ; à côté d'elle, à gauche, un chien ; la statue a une taille plus élevée que celle d'une très grande femme ». Cette citation a été extraite de l'ouvrage de M. Muller, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2002, p. 489.

¹⁸⁵ A. Furtwängler, *op. cit.*, p. 409.

¹⁸⁶ M. Muller-Dufeu, *op. cit.*, p. 523.

¹⁸⁷ Des signatures ont par contre été retrouvées à part. C. Rolley, *op. cit.*, p. 289.

rapprochements à partir de ces sources écrites, sans pouvoir se référer directement à une œuvre attestée formellement de cet artiste.

L'attribution de l'*Apollon* au travail de Léocharès a été réalisée à la fois par la comparaison des traits de son visage avec celui d'autres sculptures, ainsi que la mention textuelle d'une représentation de ce dieu dans le travail de l'artiste. Pausanias signale en effet la présence d'une statue de ce dieu devant le temple d'Alexicacos à Athènes¹⁸⁸. Des rapprochements avec la tête d'un *Ganymède* ont été réalisés au XIX^e siècle mais actuellement les chercheurs se reportent plutôt sur celle d'un *Apollon* (Pl. XV). Bien que sa figure soit partiellement brisée, nous reconnaissons un même traitement des cheveux bouclés relevés en nœud – bien que ce dernier soit détruit, et que nous ne devinions que son emplacement originel – ainsi que des similitudes au niveau des yeux, du nez et de la bouche. Cette dernière sculpture a été retrouvée au Mausolée d'Halicarnasse. Son attribution à Léocharès n'est pas attestée avec certitude, mais elle apparaît fortement vraisemblable¹⁸⁹.

Adolph Furtwängler est le premier historien à attribuer au travail du même sculpteur grec - ou bien à un artiste issu de la même école que ce dernier - la création de l'original de la *Diane de Versailles*, en tenant effectivement compte des fortes ressemblances entre les deux statues. La grande difficulté dans cette attribution est qu'il n'existe pas de source textuelle attestant la réalisation d'une sculpture à l'effigie de cette déesse. Les historiens ne peuvent alors se fier qu'à des comparaisons stylistiques afin de dater au mieux cette œuvre et de confirmer ou infirmer la supposition de Furtwängler. L'attribution à Léocharès est toujours actuellement soulignée dans les textes récents. Il se fonde sur des similitudes de la *Diane* avec les amazones représentées sur des plaques en marbre du Mausolée d'Halicarnasse, attribuées au décor du côté dont le sculpteur avait la charge. Guy Donnay¹⁹⁰ souligne le fait que, bien que chaque face du monument fut attribuée à un sculpteur en particulier¹⁹¹, la frise de l'amazonomachie semblait se développer sur tout le pourtour de

¹⁸⁸ « [...] des deux statues d'Apollon placées devant ce temple, l'une d'elle est de Léocharès ». Pausanias, *Description de la Grèce*, traduction de M. Clavier, A. Bobée, Paris, 1821I, 3, 4

¹⁸⁹ C. Rolley, *op. cit.*, 292.

¹⁹⁰ G. Donnay, « L'Amazonomachie du mausolée d'Halicarnasse », *L'antiquité classique*, Tome 26, fasc. 2, 1957, pp. 3383 – 403

¹⁹¹ En se référant aux dires de Plin, Scopas se serait occupé de la face est, Briaxys du nord, Timothéos du sud et Léocharès de l'ouest. *Ibid*, p. 384

la structure. Sur certaines plaques attribuées à Léocharès, nous pouvons effectivement retrouver quelques similitudes avec le traitement de la *Diane*. Guy Donnay mentionne des analogies entre l'amazone n°55 de la plaque n°1020 (bien qu'ils soient selon lui un peu distancés. Le traitement du vêtement relevé au-dessus des genoux – caractéristique à la fois de la représentation plus générale de la déesse chasserresse et de celle des amazones - et le dynamisme de sa figure font penser à celle de la *Diane*¹⁹².

Il est difficile de pouvoir attribuer de manière certaine l'original en bronze de la *Diane de Versailles* à un sculpteur particulier du fait du manque de sources textuelles probantes ou de sculptures qui lui soit associées de manière certaine. Il est intéressant de relever que les hypothèses prêtées dès le XVII^e siècle à un lien possible entre l'*Apollon du Belvédère* et la déesse menèrent au XIX^e siècle à des rapprochements stylistiques avérés et liés au travail d'un sculpteur grec. L'attachement aux présomptions émises par Adolph Furtwängler est intéressant car, en plus d'être le premier à rapprocher ces deux figures de Léocharès, l'historien d'art insiste sur toute la difficulté qu'il y a à travailler sur des œuvres dont il n'existe aucune référence sûre, qu'elle soit textuelle ou stylistique. L'hypothèse de ce sculpteur grec est actuellement mentionnée dans les ouvrages consacrés à ce sujet, bien que tous soulignent le fait que cette attribution n'est pas certaine. Quelques spécialistes, tels que Brunilde Sigismondo Ridgway¹⁹³, restent pour autant sceptiques quant à cette supposition, du fait du manque de preuve directe, et préfèrent rester sur une approximation de la datation autour de la seconde moitié du IV^e siècle.

3. *L'Adaptation romaine d'un original grec : le rôle des variantes antiques*

La plupart des vestiges de la statuaire antique que nous conservons actuellement est composée de copies romaines d'originaux grecs très souvent disparus. La *Diane de Versailles* originelle ne devait certainement pas comporter le petit tronc d'arbre qui lui fut

¹⁹² J.-L. Martinez, « Chefs-d'œuvre de la statuaire antique ... », *op. cit.*, p. 92.

¹⁹³ B. S. Ridgway, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, Duckworth, Londres, 1997, p. 249.

- *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331 – 200 B.C.*, Bristol Classical Press, Bristol, 1990, p. 94 – 95.

adjoint par le sculpteur romain. Ce rajout est placé en dessous de la biche dont il soutient la hampe : l'animal n'aurait jamais pu tenir sur ses sabots arrière en marbre sans cette pièce. Cette astuce se retrouve dans la plupart des copies romaines. Les originaux en bronze étaient, de par leur matière, bien plus solides et ils pouvaient supporter des positions particulières qui ne purent être reproduites en marbre sans ajout d'un élément sur lequel s'appuie la figure afin de ne pas tomber.

La sculpture originale de la *Diane de Versailles* n'a pas été retrouvée et il n'existe que l'exemple conservé au Louvre qui atteste de sa réalisation au IV^e siècle avant Jésus-Christ. Sa copie est unique, bien que de nombreuses variantes de cette typologie de la déesse soient recensées.

La datation de cette copie en marbre a été réalisée par M. Pfrommer¹⁹⁴ qui s'est fondé sur l'étude des sandalettes portées par cette statue. Ce spécialiste a réalisé des comparaisons stylistiques portant sur le motif de palmettes qu'elles contiennent sur leur dessus (Ill. 3). La pointe de la palmette se termine en lanière et passe entre le pouce et l'index. Les rapprochements avec d'autres figures portant des chaussures similaires a permis d'établir le fait que cette statue a certainement dû être réalisée durant le I^{er} ou le II^{ème} siècle de notre ère. Une comparaison rapide avec d'autres sculptures proches de la *Diane* signale que certaines arborent des bottines à la place de sandalettes : c'est ainsi certainement une adaptation du sculpteur qui a réalisé cette copie. Actuellement, l'œuvre est datée soit de cette époque¹⁹⁵, soit de l'époque romaine impériale, c'est-à-dire du I^{er} ou du II^e siècle après J-C¹⁹⁶. Et contrairement à l'*Apollon du Belvédère*, dont la typologie est unique, la *Diane* possède plusieurs variantes antiques, bien qu'aucune d'elle ne soit strictement identique.

Les figurations de la déesse chasserresse sont nombreuses, la représentant en mouvement, un animal courant à ses côtés, et il est alors plus difficile de délimiter les répliques proches du type dit « de Versailles ». Elles sont en nombre bien plus réduits, caractérisées par leur manteau enroulé, descendant depuis l'épaule gauche afin de ceinturer

¹⁹⁴ M. PFROMMER, « Leochares? Die hellenistischen Schuhe der Artemis Versailles », *Istanbuler Mitteilungen*, 34, 1984, p. 171- 182.

Je n'ai pas pu consulter directement cet article, mais l'hypothèse de Pfrommer est reprise par plusieurs spécialistes tels que C. Rolley (*op. cit.*, p. 293) et J.-. Martinez, (*op. cit.*, p. 92).

¹⁹⁵ C. Rolley, *op. cit.*, 202.

¹⁹⁶ J.-L. Martinez, *op. cit.*, p. 90.

la déesse. La *Diane de Versailles* est souvent rapprochée de la *Diane de Leptis-Magna* (Ill. 12). Cette dernière possède certaines similitudes avec la première, plus particulièrement au niveau de sa posture : son bras droit est relevé mais il est brisé au milieu de l'avant-bras, ce qui implique le fait que nous ne puissions voir si il tentait bien d'attraper une flèche, bien que ce fût l'hypothèse première par comparaison avec des statues du même type. L'animal qui l'accompagne, semble-t-il un cervidé, repose lui aussi en grande partie sur un tronc de bois rajouté. La tête de la déesse est par contre tournée moins violemment que celle de *Versailles* et son bras gauche est plié en deux : nous remarquons que sa main gauche renferme les restes d'un objet, sûrement un arc. Claude Rolley pense que cette statue est certainement plus proche de l'originale, en observant ses vêtements : son drapé est plus proche de celui qui était communément réalisé au V^e siècle avant J-C, alors que la *Diane de Versailles* recrée plus l'étoffe¹⁹⁷. Pour terminer, ce n'est pas une biche qui court à ses côtés, mais un chien. Le *LIMK* précise que ce dernier devait certainement se retrouver sur l'original en bronze¹⁹⁸, bien que nous ne puissions pas en avoir de certitude.

Une réplique encore plus proche que celle de Versailles a été retrouvée dans les années 1970 à Pergè, en actuelle Turquie (Ill. 13). Bien qu'en partie brisée, nous pouvons observer que sa tête est violemment tournée vers la droite alors que la déesse attrape sa flèche dans son carquois. La position de l'animal a également une position identique et son corps est en partie tenu par le tronc. Sa tête et ses pattes étant brisées, nous ne pouvons pas deviner s'il s'agit d'un chien ou d'une biche. Le diadème de la déesse est plus volumineux que l'exemplaire du Louvre. De plus, son drapé possède moins de relief mais le manteau qui lui ceinture la taille vole derrière *Diane*.

Ces deux dernières statues prouvent qu'il a certainement existé sous l'Antiquité un original en bronze à partir duquel se sont dupliquées ces variantes, qui furent retrouvées en des endroits divers de l'empire romain. Cette première œuvre s'inscrit dans un contexte de représentation de la déesse plus large, où elle est figurée en mouvement aux côtés d'un animal.

¹⁹⁷ C. Rolley, *op. cit.*, p. 292.

¹⁹⁸ *LIMK*, p. 805.

Les réflexions concernant l'origine de la *Diane* ont mené les modernes à interpréter la *Diane* comme une statue de culte issue d'un grand sanctuaire gréco-romain. Son rapprochement avec *l'Apollon du Belvédère* a intensifié l'intérêt qui lui était alors porté. Des études datées des XIX^e et XX^e ont prouvé que ces œuvres n'avaient jamais formé un groupe statuaire, mais qu'elles avaient certainement été réalisées par un même sculpteur.

II. Le développement des copies de Diane : l'exemple des copies grandeur nature

À l'instar des copies antiques, les sculptures considérées comme chefs-d'œuvre de la statuaire gréco-romaine furent reproduites à l'époque moderne afin de satisfaire la demande de leurs commanditaires, qui portaient envers ces ouvrages un intérêt stylistique, historique ou bien encore décoratif. Répliques de dimensions réduites ou reproductions grandeur nature, ces sculptures furent exposées seules ou en groupes, et réalisées en bronze, en marbre ou en plâtre, voire en terre ou cire pour les plus petites, selon les moyens financiers de leurs propriétaires.

C'est au milieu du XV^e siècle que la fascination portée depuis le début de la Renaissance aux œuvres antiques incita les artistes à les reproduire. La connaissance de ces ouvrages et de leurs principes de construction ne pouvait, en effet, n'être entière qu'à travers de leur étude, tel que l'énonçait un siècle après Vasari: « en vérité ces arts ne peuvent s'apprendre qu'en s'appliquant longuement à copier et en s'efforçant d'imiter les bonnes choses »¹⁹⁹. Les premiers dessins connus d'œuvres antiques datent des années 1430²⁰⁰.

Outre l'intérêt porté à leur étude, les copies d'antiques se développèrent peu après afin de satisfaire une clientèle fortunée qui désirait posséder l'image d'originaux qu'elle ne pouvait acquérir. Elle était essentiellement composée « d'aristocrates de naissance ou d'argent », pour reprendre les termes d'Antoine Schnapper²⁰¹, c'est-à-dire majoritairement des souverains européens, bien que dans de très rares cas il y eut également des artistes. C'est au milieu du siècle que se développèrent tout d'abord les petits bronzes, ou *bronzetti*. Réductions des originaux, ils connurent un grand succès dans les cabinets de curiosité et

¹⁹⁹ Vasari, *Vies*, IV, p. 258.

²⁰⁰ B. Jestaz, « Les premières copies d'antiques », Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *D'après l'Antique*, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000 – 15 janvier 2001), Réunion des musées nationaux, Paris 2000, p. 45.

²⁰¹ A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. Tome II : œuvres d'art*, Flammarion, Paris, 1994 p. 38.

les galeries²⁰². Le *Marc Aurèle* (Pl. XLVIII), réalisé aux alentours de 1440 et 1445²⁰³ par l'artiste italien le Filarète [vers 1400 – vers 1469], est certainement le premier petit bronze exécuté au XV^e siècle. Ce n'est qu'un demi-siècle après que furent produites les premières copies grandeur nature. Le tout premier exemple est celui du *Tireur d'épine* d'Antonello Gagini [1478 – 1536], réalisé en 1500 pour orner la fontaine de l'escalier du palais Alcontres de Messine²⁰⁴.

L'exécution d'une copie est un travail délicat, et il est très difficile de reproduire à l'identique une œuvre originale. Celle de Gagini par exemple est plus grande de près de 15cm et son visage n'est pas complètement conforme. La technique plus tardive du surmoulage, qui consiste à créer un creux à partir du modèle original avant de réaliser une fonte à la cire perdue, a permis de développer des copies analogues. Le premier exemple date de l'année 1540. Il a été réalisé par les artistes italiens Giovanni et Jacobo à partir la sculpture du *Tireur d'épine*. C'est d'ailleurs ce surmoulé qui fut par la suite offert au roi François I^{er} par le cardinal d'Este²⁰⁵. Il peut subsister de légères imperfections lors du processus de montage. En effet, les sculptures antiques qui firent l'objet d'une reproduction étaient généralement assez imposantes, c'est pourquoi les sculpteurs ne pouvaient pas les mouler dans leur entier. Ils effectuaient alors plusieurs empreintes. Lors du processus de réunion de ces différentes pièces, des traces de l'assemblage pouvaient subvenir, telles que des marques de coulure ou de ponçage, mais des complications pouvaient également apparaître dans le montage même²⁰⁶. Cette technique reste pour autant la plus fiable. C'est d'ailleurs à partir du moulage de la *Diane* antique que fut réalisée sa première copie en 1602 par Barthélémy Prieur, juste après qu'il eut restauré l'œuvre antique.

Objet de fascination, la copie d'après l'antique connut un succès certain auprès d'un public très fortuné et de véritables collections se formèrent en Europe. La *Diane de*

²⁰² F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, p. 46.

²⁰³ B. Jestaz, « Les moulages d'antiques fondus en bronze au XVI^e siècle », *op. cit.* [note n° p], p. 23.

²⁰⁴ *Ibid*, p. 48.

²⁰⁵ *Ibid*, pp. 23 – 24.

²⁰⁶ Nous pouvons notamment penser ici au problème rencontré par le Primatice lorsqu'il fondit *l'Ariane endormie*, connue au XVI^e siècle sous le nom de *Cléopâtre*. Le buste de la statue est bien plus renversé que celui de son original. Il est possible que les moules aient souffert du transport depuis Rome et qu'ainsi les empreintes aient été modifiées. Ce fait est relevé par S. Pressouyre, *op. cit.*, p. 227.

Versailles, copiée à partir du XVII^e siècle, fit partie des œuvres parfois choisies par ces amateurs. À partir des quelques exemples de la déesse qui nous sont parvenus, et en nous concentrant plus particulièrement sur celles qui furent réalisées grandeur nature, nous allons voir de quelle mesure elle s'inscrit dans le corpus des œuvres gréco-romaines les plus renommées en Europe. Une attention plus particulière sera apportée aux bronzes du roi Charles I^{er} d'Angleterre, car sa collection accueillie la toute première commande étrangère d'une copie de la *Diane* antique. Dans un second temps sera abordée la question de la reproduction de cette œuvre au sein des collections royales françaises, dans laquelle une étude attentive révèle que son aménagement dans les jardins royaux a été favorisé.

A. Le développement de la copie de la Diane à l'instar des autres grandes œuvres de la statuaire antique

Les fontes en bronze du Primatice ont marqué une étape importante dans l'histoire de collection des copies antiques : c'est la première fois qu'autant de moulages furent exécutés afin de fondre les œuvres que nous connaissons actuellement.²⁰⁷

Il est intéressant de noter que les moulages effectués par le Primatice furent réutilisés pour former de nouvelles copies, notamment celle de Marie de Hongrie [1505 – 1558]²⁰⁸. Le sculpteur et collectionneur d'art italien Leone Leoni [1509 – 1590] avait en effet acheté, pour le compte de la gouvernante des Pays-Bas espagnols, ces empreintes qui devaient être détruites afin de fondre de nouvelles sculptures pour les jardins du château de Binche, dans le sud des Pays-Bas²⁰⁹. Deux copies au moins sont connues, celles du *Nil* et de *Cléopâtre*, grâce à la correspondance de Leoni²¹⁰. L'artiste proposa également de tirer des fontes de ces mêmes moules pour Ferrante Gonzague²¹¹. Pour terminer, il semblerait

²⁰⁷ F. Haskell, N. Penny, pp. 7 – 8.

²⁰⁸ W. Cupperi, « “Giving away the Moulds will cause no damage to his Majesty's Casts ” – New Documents on the Vienna *Jüngling* and the Sixteenth-Century Dissemination of Casts after the Antique in the Holy Roman Empire », Rune Frederiksen, Eckart Marchand, *Plaster Casts : Making, Collectiong and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlin, New York, 2010, p. 82.

²⁰⁹ B. Boucher, « Leone Leoni and Primaticcio's Moulds of Antique Sculpture », *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 934, Janvier 1981, pp. 23 – 26.

²¹⁰ Il est important de signaler que la grande majorité de la collection de copies antiques de Marie de Hongrie fut par la suite exécutée en plâtre. La gouvernante était plus attachée à la forme de l'œuvre qu'à son médium.

²¹¹ B. Boucher, *op. cit.*, p. 24.

que Leoni ait réussi à acquérir pour lui-même les moules du Primatice, et qu'il ait développé ses propres reproductions en plâtre. En effet, l'article de Bruce Boucher mentionne qu'en 1620 le cardinal Frederico Borromeo a acheté aux héritiers du sculpteur une partie de sa collection afin de l'entreposer dans l'académie d'art que le prélat venait juste de créer²¹². Dans une description datée de 1625, il cita les œuvres présentes dans son institut, parmi lesquels les copies de *l'Apollon du Belvédère*, *l'Antinoüs* et peut-être *l'Hercule*.

Cet exemple révèle que les copies d'antiques ornèrent à la fois les collections privées et les académies. La dimension et les matériaux employés différèrent en fonction des moyens financiers des propriétaires : il est certain que les collections en bronze ne se retrouvaient que chez les personnages les plus fortunés, généralement des souverains. La *Diane de Versailles* fut elle-même copiée, que ce soit au travers de réductions comme de copies grandeur nature. En nous concentrant sur les reproductions à taille réelle de la *Diane de Versailles*, nous allons observer la manière dont celle-ci s'est insérée dans un programme de copies incluant les œuvres les plus importantes de l'art gréco-romain.

1. De l'intérêt des copies

La connaissance de la statuaire gréco-romaine se développa en Europe au travers de la diffusion d'ouvrages de gravures²¹³ et de la multiplication de copies. Bien que les premiers fussent accessibles à un plus grand nombre, les seconds connurent un succès certain. Ceux qui en avaient les moyens se procurèrent une ou plusieurs reproductions d'antiques, alors conservées dans les plus prestigieuses collections européennes. Il est certain que les réductions furent bien plus développées que les reproductions grandeur nature²¹⁴. En effet, en raison de leur coût de production très élevé, ces dernières ne furent exécutées que pour de rares collectionneurs très fortunés, ou par des académies d'art qui, à partir de moulages, produisirent leurs propres exemplaires en plâtre pour la pratique artistique de leurs élèves.

²¹² *Ibid*, p. 25.

²¹³ F. Haskell, N Penny, *op. cit.*, p. 27.

²¹⁴ *Ibid*, p. 46.

Le développement des copies de la *Diane à la biche* n'a été effectif qu'à partir du XVII^e siècle : c'est à la suite de sa restauration que fut exécuté le tout premier moulage de l'œuvre en 1602 par Barthélémy Prieur. Bien que connue lors de son exposition à Fontainebleau, il semblerait que ce fut véritablement lors de son placement dans la Salle des Antiques du Louvre, puis par la suite à Versailles, que le marbre romain fut l'objet d'une reconnaissance européenne. Cet intérêt fut d'ailleurs confirmé par l'exécution en 1636 d'une fonte d'Hubert le Sueur pour le roi Charles I^{er} d'Angleterre²¹⁵, afin de la placer parmi d'autres reproductions d'après les antiques du *Gladiateur Borghèse* et de l'*Antinoüs du Belvédère*.

Accessibles à très peu de collectionneurs, les copies grandeur nature entraient dans une catégorie bien spécifique de l'art statuaire²¹⁶. Avec leurs dimensions, identiques à celles des originaux, elles créaient l'illusion d'une véritable collection d'antiques, et non d'œuvres modernes réalisées d'après des modèles anciens. Ce fantasme était certainement moindre au travers des réductions qui laissaient moins de doutes concernant leurs origines ; elles pouvaient d'ailleurs être exposées en compagnie d'antiques de taille modeste, comme des bustes. Il est alors possible de penser que c'est par une éducation, au travers de gravures notamment, que les spectateurs privilégiés ont pu reconnaître, parmi l'ensemble des œuvres exposées, celles qui reproduisaient des pièces importantes de l'art gréco-romain. Nous comprenons ainsi que les collectionneurs s'attachaient à la forme de l'ouvrage antique que leurs copies reproduisaient²¹⁷, même si celles-ci étaient à échelle réduite. Il existait d'ailleurs de très grandes collections de ces dernières, qui furent elles-mêmes renommées. Nous pouvons citer notamment celle du sculpteur français François Girardon [1628 – 1715] qui, dans sa galerie personnelle, exposait de nombreuses réductions d'antiques en bronze, mêlées à des réductions d'œuvres modernes, dont beaucoup d'après les œuvres Jean Bologne²¹⁸. Les gravures exécutées par René Charpentier [1680 – 1723] sont à ce sujet des documents très importants pour visualiser l'étendue de ses possessions. Parmi toutes les

²¹⁵ Nous allons revenir plus longuement sur cette commande dans la partie intitulée « L'exemple de la commande du roi Charles I^{er} d'Angleterre ».

²¹⁶ R. Frederiksen, E. Marchant, *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlin, New York, 2010, p. 85.

²¹⁷ B. Jestaz, « Les moulages d'antiques fondus en bronze au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 24

²¹⁸ S. Castelluccio, A. Lefébure, S. Deschamps-Lequime, et al., *Les bronzes de la couronne*, cat. exp. (Musée du Louvre, 12 avril – 12 juillet 1999), Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, pp. 37 – 38.

réductions exposées, nous reconnaissons un grand nombre de statues gréco-romaines illustres, telles que celles de *l'Apollon du Belvédère*, du *Tibre*, du *Nil*, de *l'Hercule Farnèse*, et également de la *Diane de Versailles* (Pl. XLIV)²¹⁹.

Concernant le choix des matériaux utilisés, le bronze, le marbre et le plâtre furent privilégiés. Ils étaient tous trois appropriés dans la reproduction d'un antique, mais ils n'étaient pas égaux face aux moyens financiers des commanditaires. Le bronze était la matière la plus raffinée et la plus chère. Elle était grandement appréciée des souverains pour la valeur du médium. De plus, il permettait de reproduire à l'identique les originaux²²⁰. En raison de son coût, ce matériau ne fut réservé qu'à la reproduction des œuvres européennes les plus illustres²²¹. Le marbre, quant à lui, était plus délicat à manier : il fallait en effet que son sculpteur soit grandement doué afin de reproduire l'œuvre. Mais une fois la copie exécutée, celle-ci pouvait donner l'illusion d'être un original, du fait que les antiques étaient réalisés dans cette même matière²²². Le plâtre n'était, quant à lui, pas privilégié par les souverains car il n'était pas considéré comme un matériau « noble »²²³. Il était pour autant bien plus maniable car les statues étaient exécutées à partir de moulages. À défaut de posséder un vrai marbre, la couleur du plâtre permettait de se rapprocher au plus près de ce dernier. Il fut généralement prisé par les académies et les collections privées plus modestes. Certaines devinrent d'ailleurs célèbres, comme celle de Leone Leoni par exemple, qui fut en partie rachetée dans les années 1620 par le cardinal Frederico Borromeo, qui les plaça dans l'académie d'art qu'il venait de créer²²⁴.

Des œuvres mentionnées dans le catalogue de Francis Haskell et Nicholas Penny, toutes ne furent pas l'objet d'un traitement similaire concernant les copies, les collectionneurs n'ayant pas tous voulu acquérir les mêmes ouvrages. Cela tenait à la fois au goût personnel des commanditaires, mais également à la possibilité de se procurer des

²¹⁹ Nous constatons par contre que les illustrations auxquelles nous faisons référence dans le catalogue ont été inversées, ce qui fait que toutes les statues se retrouvent dans des postures symétriquement inversées.

²²⁰ B. Jestaz, , *op. cit.*, p. 24.

²²¹ *Ibid*, p. 27.

²²² B. Jestaz, « Les premières copies d'antiques », p. 49.

²²³ R. Frederiksen, E. Marchant, *op. cit.*, p. 84.

²²⁴ B. Boucher, *op. cit.* p. 25.

moulages. Les collections italiennes, et plus particulièrement celles du Belvédère, étaient très prisées. Jusqu'au XVIII^e siècle, peu de moulages purent être réalisés à partir de ces collections. Il était difficile de se les procurer, c'est pourquoi certaines copies d'après l'antique furent surmoulées afin d'en tirer de nouveaux creux²²⁵. Le goût pour l'antique à l'époque moderne poussa les souverains et les érudits à se procurer ces moulages, plus facile d'accès que les originaux.

Signalons que des copies grandeur nature furent réalisées en plâtre par - ou à l'attention - des académies d'art. L'étude de la plastique des antiques réputés en Europe prit une place majeure dans l'éducation des étudiants. Placées dans des galeries, ces répliques servirent de modèles pour les jeunes artistes qui les dessinèrent sous tous les angles: leur objectif n'était pas de les reproduire en ronde bosse, mais d'en comprendre les mécanismes. C'est ainsi que de nombreuses études nous sont parvenues, telles que celles d'Edmé Bouchardon [1698 – 1762], sculpteur et dessinateur français qui travailla notamment au service de Louis XV. Le département des Arts graphiques du Louvre est actuellement en possession de centaines de feuillets de cet artiste. Outre ses travaux sur l'anatomie des êtres humains et des chevaux, il a réalisé un bon nombre d'études sur des figures antiques, tel que la *Flore Farnèse* ou bien encore le *Laocoon*. Le Louvre possède notamment cinq feuillets sur lesquels l'artiste a dessiné avec précision la tête de la *Diane de Versailles* (Pl. XLV a - e). Celle-ci n'a semble-t-il pas été reproduite en sculpture par l'artiste. Les dessins qui nous sont parvenus sont ainsi des études et non des travaux préparatoires en vue de la réalisation d'une statue.

Petites et grandes reproductions ont ainsi fait l'objet de collections, mais pour ces dernières, seuls les souverains ont pu réunir un ensemble conséquent²²⁶. Nous allons à présent étudier le cas particulier de la formation d'une grande collection européenne de copies d'antiques.

²²⁵ F. Haskell, N. Penny, p. 46.

²²⁶ *Ibid.*

2. L'exemple de la commande du roi Charles I^{er} d'Angleterre

La commande effectuée par le roi Charles I^{er} d'Angleterre [1600 – 1649] à Hubert Le Sueur [vers 1580 – 1658] dans les années 1630 est la première acquisition étrangère de copies en bronze de célèbres originaux antiques incluant la *Diane de Versailles*, et l'une des plus importantes de ce genre en Europe. Dès les débuts de son règne en 1525, le roi s'était montré très intéressé par la formation d'une collection de sculptures anciennes : il s'était procuré quelques originaux en Grèce, dans le Levant et à Mantoue, et il fit réaliser des copies de certains chefs-d'œuvre de la statuaire gréco-romaine²²⁷.

Tout comme Le Primatice presque un siècle plus tôt, Hubert Le Sueur fut envoyé à Rome en 1631 afin de réaliser des moulages des « plus célèbres antiques »²²⁸ (Annexe n°2). La liste complète des œuvres moulées n'est pas connue avec exactitude. Charles Avery signale l'existence de paiements relatifs à l'exécution de fontes, mais ces derniers ne précisent pas quelles furent les œuvres concernées. Il existe pour autant un témoignage indirect, celui de l'écrivain anglais Henry Peacham, dans son ouvrage *The Complete Gentleman*, publié en 1634²²⁹. Ce livre était destiné à l'instruction des jeunes anglais fortunés, et se voulait être un manuel qui apporte toutes les connaissances qui leur étaient nécessaires afin de se mouvoir aisément dans le beau monde. Peacham évoque à cette occasion les œuvres majeures des collections royales anglaises. Dans un passage consacré aux statues antiques²³⁰, il signale que la Couronne anglaise détenait déjà près d'une douzaine de bronzes, dont une reproduction du *Gladiateur Borghèse* (Pl. XLII), réalisée en 1632²³¹. Le Sueur possédait en outre de nombreux moulages en attente d'être fondus, dont celui de la *Diane de Versailles* (ill) - alors encore nommée *Diane d'Éphèse*.

²²⁷ F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, p. 41.

²²⁸ C. Avery, « Hubert Le Sueur : The 'Unworthy Praxiteles' of King Charles I », *The Volume of the Walpole Society*, Vol. 48, 1980 – 1982, p. 148.

²²⁹ H. Peacham, *The Complete Gentleman*, Clarendon Press, Oxford, 1906 [1634].

²³⁰ L'auteur consacre en effet deux autres parties aux inscriptions et à la numismatique.

²³¹ “In the Garden at St James's, there are also half a dozen brasse statues, rare ones, cast by Hubert le Sueur, his Majesties Servant, now dwelling in Saint Bartholomew's, London; the most industrious and excellent statuary in all materials, that ever this country enjoyed. The best of them is the *Gladiator*, molded from that in Cardinal Borghese's villa, by the procurement and industry of ingenious Master Gage.” *Ibid*, p. 108 – 109.

Henry Peacham voulait souligner le fait que la connaissance des œuvres antiques était alors nécessaire à la culture de tout *gentleman* qui se respecte : « Il ne suffit pas à un *Gentleman* ingénieux de les observer d'un simple regard : il doit être en mesure de les distinguer, de dire de qui elles sont et ce qu'elles représentent »²³². Bien que destiné aux jeunes anglais, ce texte est significatif de l'importance qu'accordaient les modernes à la connaissance des sculptures classiques, à laquelle s'ajoutait le désir de les posséder.

Le texte d'Henry Peacham n'est pas assez précis et il n'énumère pas toutes les œuvres réalisées par Hubert Le Sueur. Des inventaires plus tardifs, couplés à celui des œuvres actuellement en possession de la famille royale, permettent de relever que l'artiste français a fondu un nombre important de sculptures pour le roi Charles I^{er}. L'article de Jonathan Marsden²³³ mentionne ainsi que la couronne anglaise est actuellement en possession de près d'une dizaine de bustes, représentant en grande majorité des philosophes, ainsi que de sept reproductions grandeur nature de célèbres statues gréco-romaines que sont la *Diane chasseresse* (Ill. 14), *Hercule et Télèphe*, *l'Antinoüs du Belvédère*, *la Vénus de Médicis*, *Cléopâtre*, *le Gladiateur Borghèse* et *le Tireur d'épine*. Réalisées entre 1632 et 1636, elles ont toutes été exposées dans les jardins du palais Saint James de Londres jusqu'à la mort du roi.

Seule la *Diane* appartenait aux collections françaises. La grande majorité des originaux étaient alors conservés en Italie, détenus par les plus riches familles de cette région. Tel que le précise le cartel de la *Cléopâtre*, celle-ci est certainement issue d'une statue florentine du XVI^e. La *Vénus* était alors à Florence, dans la collection de la famille Médicis, et les autres se trouvaient à Rome : *L'Hercule et Télèphe* ainsi que le *Gladiateur* appartenaient à la famille Borghèse, *l'Antinoüs* était au Belvédère et le *Tireur d'épine* au Palais des Conservateurs. Il n'existe malheureusement pas de description précise qui renseignerait sur la manière dont ces copies ont été mises en valeur dans cet espace : le jardin, tout comme les galeries du roi, était un espace privé, réservé aux seuls proches du roi. Il existe tout au plus un témoignage, en plus de celui de Peacham, qui atteste de la présence des bronzes à Saint James. Il précise que certains étaient placés dans une galerie

²³² "It is not enough for an ingenuous Gentleman to behold these with a vulgar eye: but he must be able to distinguish them, and tell who and what they be" *Ibid*, p. 109.

²³³ J. Marsden, « A Checklist of French Bronzes in the Royal Collection », *Apollo*, Londres, Août 2002.

donnant directement sur le jardin : « Ce jardin est borné d'un costé d'une longue galerie couverte et grillée par le devant, où l'on peut admirer toutes les plus rares merveilles de l'Italie, en vue d'un grand nombre de statues de pierre, et de bronzes »²³⁴. Nous ne pouvons pas savoir de quelles pièces parlaient exactement ce voyageur, mais il est possible qu'il fasse référence aux bustes, généralement placés dans ces espaces. Les grandes statues devaient être installées dans les jardins.

Les œuvres ne restèrent toutefois pas longtemps exposées dans ce palais. Lorsque le roi Charles I^{er} fut décapité en 1649 après sept ans de guerre civile, toutes les pièces de sa collection furent vendues aux enchères dans les deux années qui suivirent sa mort. Une partie des bronzes fut acquise par des proches collaborateurs du souverain, et d'autres furent sauvés par Oliver Cromwell de la vente. Malgré les troubles politiques qui touchèrent la collection royale, ces sculptures furent recherchées et replacées ensemble dans un jardin, une fois la monarchie restituée. Ce fut l'agent royal Thomas Chiffinch, chargé des collections de peintures, qui travailla à réunir les œuvres qui avaient été achetées à la suite de la vente de 1650.

La *Diane chasseresse* n'était pas la pièce la plus renommée de la collection : les statues du *Gladiateur Borghèse* et celle de l'*Hercule et Téléphane* furent les plus estimées au moment de la vente²³⁵. Nous ne savons pas exactement si la déesse fut « sauvée » ou vendue. Mais il est certain qu'une fois la monarchie restaurée, elle rejoignit à Whitehall les sculptures de l'*Antinoüs* et celle du *Hercule Commode* – ou *Hercule et Téléphane*²³⁶. Cette réunion prouve que la *Diane* était considérée à l'égal des deux autres sculptures, si admirées dans le royaume. La renommée de la statue a traversé les frontières et elle fut considérée dès le XVII^e siècle au même titre que d'autres grandes statues gréco-romaines. Elle est actuellement installée dans les jardins de Windsor, bien que son état ne soit plus le même : en effet la statue a été gravement endommagée dans l'incendie du palais de Whitehall, en 1691 ou 1698, et la biche n'a pas été restaurée. La déesse trône désormais seule sur son piédestal.

²³⁴ J. Puget de la Serre, *Histoire de l'entrée de la reine mère du roi très chrétien, dans les villes des Pays-Bas, et dans la Grande-Bretagne*, J. M E Meijer, Amsterdam, 1848 [1639]

²³⁵ J. Scott, *The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome*, Yale University Press, Yale, 2003, p. 28.

²³⁶ F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, p. 42.

B. Les jardins royaux français : la *Diane* tient une place privilégiée parmi l'ensemble des copies

Nous allons à présent nous intéresser au cas particulier de la France. Bien que la couronne possède l'original de la *Diane à la biche*, plusieurs copies de cette sculpture furent réalisées pour le compte du roi et de ses proches. Le département des objets d'art du Musée du Louvre recense notamment une réduction en bronze réalisée au XVII^e siècle, par l'atelier de Michel Anguier ou celui de Martin Desjardins - les spécialistes ne sont pas certains - ²³⁷ (Il. 16). Outre ces objets coutumiers des espaces intérieurs privés, plusieurs copies grandeur nature furent réalisées pour les jardins royaux. Leur installation était privilégiée, en comparaison de l'ensemble dans lequel elles s'intégraient : ce point diffère de la disposition des ensembles de sculptures étrangers. Nous allons nous intéresser ici à deux exemples particuliers : le jardin de la Reine de Fontainebleau, qui accueillit la première copie de la *Diane*, et celui du château de Marly, qui exposait un très grand nombre de sculptures antiques et modernes.

1. *Ornement de la fontaine centrale dans le jardin de la Reine de Fontainebleau*

La première copie de la *Diane* fut exécutée en 1602 par Barthélémy Prieur : tel qu'il l'était stipulé dans son contrat, il réalisa un moulage de l'originale qu'il venait de restaurer, à partir duquel il fonda une reproduction à l'identique (Ill. 4). La création de cette dernière permit de remplacer à Fontainebleau l'antique *Diane à la biche*, nouvellement exposée au Louvre. Outre le fait de retrouver le même emplacement, cette copie devint le point d'orgue d'un tout nouvel aménagement du jardin de la Reine.

Sous le règne d'Henri IV, le domaine bellifontain subit plusieurs travaux d'agrandissement. Le jardin de la Reine fut clos par trois nouvelles ailes construites entre 1599 et 1601²³⁸ : au nord, celle qui contient le cabinet de la volière, à l'est, celle qui renferme les Galeries des cerfs et de la Reine, et à l'ouest la galerie des chevreuils. Le

²³⁷ S. Castelluccio, Amaury Lefébure, Sophie Deschamps-Lequime, et al., *op. cit.*, p. 182.

²³⁸ F. Boudon, Jean Blecon, C. Grodecki, *op. cit.*, p. 76.

jardin fut en conséquence redessiné en 1602 et 1603. Sur le *Portrait de la maison royale de Fontainebleau* exécuté en 1614 par Alexandre Francini [15?? – 1648] (Pl. XLVI) la fontaine est placée au centre de cet espace, reprenant le même emplacement que la sculpture antique. Quatre allées mènent à nouveau à cette construction, dont la géométrie des parterres est divisée en seize petites parcelles. Cette modification ne fut pas définitive puisqu'une gravure datée de 1679 et réalisée par Israël Sylvestre (Pl. XVI) témoigne d'un retour, dans la seconde partie du siècle, aux quatre divisions du XVI^e siècle.

La grande nouveauté de ce nouvel aménagement tient surtout en la construction d'une fontaine que la statue de *Diane* surplombe :

« Au milieu de ce jardin est une fontaine que le feu roy y a fait dresser avec un grand bassin rond, dans lequel est élevé sur un haut piédestal une riche statue de bronze de cinq pieds de haut, représentant une Diane : celle-cy a esté moulée sur l'original de marbre qui estois en ce mesme lieu et jardin ; et que Henri le Grand, faisant édifier cette fontaine, a fait transporter à Paris au cabinet et salle des Antiques du Louvre... Au bas de cette statue sont quatre grands chiens de bronze, aux quatre coin de son piédestal »²³⁹.

Cette description, réalisée en 1642 par Pierre Dan dans son ouvrage *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, peint dans les grandes lignes cette nouvelle construction du jardin : situé en son centre, il constitue l'élément le plus distinctif de cet espace. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'auteur décrit cet ouvrage avant de mentionner les sculptures de bronze qui l'entourent.

Cette construction est le fruit du travail de plusieurs artistes français. Telle que le mentionne l'inscription placée sur la gravure d'Abraham Bosse représentant *Une coupe et plan de la fontaine de Diane* (Pl. XLVII), cette structure a été imaginée par Tommaso Francini [1571 – 1651]. L'ingénieur hydraulique italien fut en charge de la réalisation de l'ensemble des fontaines du domaine de Fontainebleau²⁴⁰. Le piédestal en liais fut quant à lui réalisé en 1603 par Francisco Bordononi [1580 – 1634]²⁴¹. De forme carrée, chacun de ses

²³⁹ P. Dan, *op. cit.* p. 174.

²⁴⁰ D. Duport, *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Droz, Genève, 2002, p. 356.

²⁴¹ V. Droguet, *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, cat. exp. (Château de Fontainebleau, 7 novembre 2010 – 28 février 2011), Château de Fontainebleau, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011, p. 31.

angles est pourvu d'un pilastre encastré, couvert de plaques de marbres blancs et noirs. Sur chaque face est insérée une tête de cerf en bronze, réalisée par le sculpteur Pierre Biard [1559 – 1609], et de l'eau s'écoule de sa gueule. C'est à lui que l'on doit également la réalisation des quatre chiens, construits dans le même matériau, et disposés aux quatre angles supérieurs du piédestal. Tous similaires, représentés en position assise, ils encadrent le socle sur lequel est disposée la figure de la *Diane*. Le support de cette dernière lui permet ainsi de surplomber toute la fontaine et de ne pas être cachée par les canidés. Les inscriptions « B. P. » et « 1602 » sont gravées dans le tronc d'arbre qui soutient la déesse et la biche, et permettent de confirmer l'identité de son auteur et sa date d'exécution. L'ensemble est disposé au centre d'un bassin circulaire à gradins.

L'image de la *Diane à la biche* a marqué le paysage bellifontain et sa renommée en ce lieu perdure avec sa copie. L'aménagement de cette dernière diffère - lié à une évolution des jardins dès la fin du XVI^e siècle en France – mais son emplacement reste le même : cette observation dénote l'intérêt porté par la Couronne à la figure de la *Diane à la biche*, alors encore unique grande statue gréco-romaine de sa collection.

Des aménagements ont été réalisés afin de pouvoir acheminer de l'eau jusqu'au jardin de la Reine afin d'alimenter une fontaine nouvelle. Sa présence n'est pas exceptionnelle dans le château puisque d'autres constructions similaires étaient alors présentes dans les autres parcs du domaine. Elles étaient également surmontées de sculptures, certaines antiques et d'autres modernes : en effet, la fontaine du jardin de l'Étang avait par exemple successivement accueillie un *Hercule* de Michel-Ange, puis un *Persée* antique, lorsque la première statue fut enlevée²⁴².

En effectuant une comparaison avec les fontaines italiennes, nous constatons que l'iconographie de leur décoration entre en lien avec les éléments de l'eau. Les figures les plus communes sont celles des divinités de l'eau, telles que les nymphes ou les personnalizations des fleuves. À Fontainebleau, le choix est plus large : nous retrouvons une représentation du *Tibre*²⁴³, tout aussi bien que celle du *Tireur d'épine*. Concernant la *Diane*, sa figuration est propice dans un jardin : elle est une déesse de la nature. Les

²⁴² F. Boudon, J. Blécon, C. Grodecki, *op. cit.*, p. 74.

²⁴³ Cette statue est certainement celle réalisée à partir de l'original alors en Italie et copiée par Barthélémy Prieur dans les années 1540.

éléments en bronze qui l'accompagnent font directement référence à son statut : les chiens comme les cerfs sont souvent présents à ses côtés dans ses représentations.

L'implantation de fontaines dans les jardins avait pour but premier de recréer un semblant de nature dans un espace aménagé par l'être humain²⁴⁴ : la présence de la *Diane* y est parfaitement justifiée. La présence de l'eau était perçue comme un élément de confort et d'agrément, tout comme celui d'un luxe que seuls les plus puissants pouvaient se permettre. Dans le cas particulier du jardin de la Reine, sa topographie, plus élevée que dans les autres parcs du domaine royal, demanda des aménagements coûteux afin de pouvoir approvisionner en eau ce terrain. Objet de luxe, elle fit l'objet d'une ornementation particulière avec la *Diane* et les sculptures en bronze qui l'accompagnent. Notons que le choix de l'œuvre ne s'est pas déporté sur une autre statue du jardin, qui comprenait plusieurs copies d'antiques admirés à Rome : cette décision confirme la valeur accordée à l'antique *Diane à la biche*. La copie de Prieur perpétue son image, sans n'être qu'une simple reproduction : elle devient un objet luxueux, mis en scène par les animaux qui l'accompagnent et la fontaine qu'elle surplombe.

La vue du jardin de la Reine par Israël Bosse permet de discerner quelques statues entourant la déesse. Nous distinguons notamment le *Laocoon* au bout d'une allée, faisant face à *l'Ariane endormie* de l'autre côté de la cour, et sur le côté le *Gladiateur Borghèse*. Ces trois statues furent grandement estimées à l'époque moderne, plus particulièrement le *Laocoon* et le *Gladiateur Borghèse*. Leurs originaux étaient alors à Rome, et deux d'entre eux plus particulièrement à la cour du Belvédère. Bien que ces ouvrages soient des copies d'originaux encensés en Europe, c'est la *Diane* qui conserva sa place centrale. L'image de la déesse resta inaliénable de celle du jardin de la Reine, dans lequel la copie connut une place de choix, à l'égale de son original.

2. *Le château de Marly*

Les jardins royaux furent décorés de copies sous le règne de Louis XIV. Versailles, tout d'abord, fut pourvu de nombreuses statues en marbre d'après l'antique afin de d'orner ses jardins, et plus particulièrement celui de l'Orangerie. Créé par Jules Hardouin-Mansart,

²⁴⁴ E. MacDougall, *op. cit.*, p. 57.

ce dernier accueillit de très nombreuses variétés de plantes venues de toute l'Europe, parmi lesquels quelques rares sculptures furent exposées, dont celle de la *Diane* des frères Keller (Ill.15). En parallèle de cet aménagement fut construit un tout nouveau domaine royal conçu pour l'agrément du roi et de ses plus proches courtisans. Réalisé par le même architecte que l'Orangerie, entre 1679 et 1683, il fut considéré comme une échappatoire, loin de Versailles, pour le souverain et les quelques privilégiés qui obtinrent le droit de l'y accompagner. Son embellissement continua d'ailleurs jusqu'à la mort de Louis XIV, en 1715²⁴⁵.

Par son accès très privé, le domaine de Marly fut pas autant commenté ni illustré que celui de Versailles. Et bien qu'il ne subsiste actuellement que des ruines pour la plupart encore enfouies dans le sol²⁴⁶, le domaine a été fortement étudié depuis ces trente dernières années. Il fut d'ailleurs l'objet d'un colloque en 2011 à Versailles intitulé *Marly : architecture, usages et diffusion d'un modèle français*, qui traita à la fois des aspects artistiques et sociaux de ce domaine. Les différentes interventions ont été d'ailleurs très utiles à la réalisation de ce propos.

À l'image de celui de Versailles, le jardin prit la forme d'un U (Pl. L1). Son plan évolua durant le règne du roi. En 1701 des terres furent acquises sur le haut du domaine et l'on y plaça les sculptures de bronze²⁴⁷. Celles en marbre étaient quant à elles placées sur le bas du domaine. Ce jardin haut était très étendu, composé de nombreuses allées qui découpaient différents bosquets. Les statues qui décorèrent cet espace furent disposées de manière individuelle et éloignées les unes des autres. Placées au croisement des allées ou dans des bosquets, elles punctuaient la promenade et s'appréciaient de manière individuelle. Elizabeth MacDougall signale que ce jardin pouvait être vu comme un jardin philosophique, de par l'isolement des statues et des sujets de ces dernières²⁴⁸. Elle souligne

²⁴⁵ B. Rosasco, « Les sculptures de Marly de Louis XIV : influence vénitienne et destinée sous Louis XV »

²⁴⁶ Démantelé à partir de 1793, le domaine fut complètement détruit en 1811 sous le règne de Napoléon. L'article de A. Heitzmann « Archéologie à Marly. Bilan et perspective », réalisé à l'occasion du colloque *Marly : architecture, usages et diffusion d'un modèle français*, retrace d'ailleurs l'historique des fouilles archéologiques menées depuis les années 1860 au niveau du château et de ses jardins.

²⁴⁷ B. Rosasco, « Two French Royal Sculpture Gardens : The Orangerie of Versailles and the Jardin Haut of Marly », *Studies in the History of Art*, Vol. 70, Symposium Papers XLVII: Collecting Sculpture in Early Modern Europe, 2008, p. 307.

ainsi le caractère contemplatif de l'exposition de ces œuvres : au contraire d'une accumulation dans une galerie qui met plus en avant l'opulence du propriétaire que la qualité plastique de l'œuvre, dans ce contexte la statue est appréciée en tant qu'objet unique, à la fois reflet d'un antique et substitut luxueux.

Parmi toutes les œuvres présentes fut exposée la reproduction grandeur nature de la *Diane de Versailles*, fonte datée de 1684 et réalisée par les frères Keller, en charge de la réalisation des bronzes de Versailles. Placée tout d'abord à l'Orangerie, elle fut transportée à Marly aux alentours de l'année 1701, en même temps que d'autres bronzes tels que le *Gladiateur Borghèse*. Les sculptures choisies par le roi sont connues, et selon une archive datée de 1701, année de construction de ce jardin haut, plusieurs figures arrivèrent en même temps dans le domaine de Marly, sur demande du souverain (Annexe n°3). Parmi les œuvres choisies, nous retrouvons *Le Laocoon*, *La Vénus accroupie* ou bien encore *l'Aurore*.

Tel que l'affirme Betsy Rosasco, le bronze des Keller ne fut pas disposé de manière irrégulière, comme la plupart des autres œuvres du jardin, mais dans le même axe que celui du *Bacchus*²⁴⁹ (certainement le même qui était alors exposé dans la Grande Galerie). À la différence des autres œuvres, qui furent placées sans un grand rapport iconographique entre elles, les deux divinités renvoient ensemble aux thématiques de la nature et de la chasse, chères aux jardins. Elles sont toutes deux de plus des reproductions de deux originaux exposés à Versailles.

Concernant à présent les sculptures en marbre placées sur le bas des jardins de Marly, nous retrouvons à la fois de vraies antiques, des copies modernes d'originaux anciens, ainsi que des créations du XVII^e siècle²⁵⁰. Ces dernières sont d'ailleurs pour certaines actuellement réunies au Louvre, dans la cour de Marly. Une comparaison des plans des jardins établit que ces marbres ont été placés au niveau des fontaines et des cascades, ou bien encore dans les bosquets. Contrairement à l'aménagement des bronzes, un même espace pouvait accueillir plusieurs marbres, placés au centre ou aux angles (Pl. L). Les

²⁴⁸ *Ibid*, p. 208.

²⁴⁹ *Ibid*.

²⁵⁰ G. Bresc-Bautier, « Les antiques dans le décor des demeures royales françaises », *op. cit.*, p. 86.

sculptures furent pour certaines réunies par deux, en « pendant » pour reprendre l'expression de Betsy Rosasco²⁵¹, lorsque les programmes iconographiques étaient proches, tels que la *Seine* et la *Marne* placées en haut de la cascade principale.

La thématique des œuvres présentes renvoie en grande majorité au thème de l'eau, thème primordial dans les jardins. Cet élément était très présent à Marly, dont le domaine accueillait plusieurs bassins et une très grande cascade en marbre. Des sculpteurs français tels qu'Antoine Coysevox [1640 – 1720] réalisèrent des personnifications de fleuves, ainsi que des divinités liées à cet élément, tel que *Neptune* et *Amphitrite*. Des reproductions d'antiques et des créations purement modernes de divinités plus diverses y furent également placées, tels que le *Mercur sur Pégase*.

En nous penchant plus particulièrement sur les copies d'originaux anciens, nous observons la présence d'une seconde réplique de la *Diane* dans le domaine de Marly, cette fois-ci en marbre. Le travail a été exécuté en 1710 par le sculpteur français Guillaume Coustou [1677 – 1746]. La sculpture fut installée, selon Geneviève Bresc-Bautier et Anne Pingeot²⁵², dans le bosquet de Diane, non loin de la *Diane* réalisée en 1693 – 1694 par Anselme Flamen [1647 – 1717]. Cette dernière fut placée en décoration de la fontaine (Pl. LII.). En plus d'être à nouveau copiée, la *Diane à la biche* a, selon certains historiens, inspiré la création d'un ensemble de *Compagnes de Diane* qui devaient orner les bosquets et accompagner plus certainement celle de Flamen. Elles n'eurent pas le temps d'être toutes réunies dans ce domaine car le roi mourut entre temps et elles furent pour certaines dispersées.

Objet d'admiration, la *Diane de Versailles* fut reproduite à deux reprises pour le jardin de Marly et installées parmi deux ensembles distincts. Le jardin haut accueillait des reproductions d'antiques, tandis que le bas mélangeait ancien et moderne. Les reproductions de la *Diane* se sont inscrites entre deux époques, celle de son original et le sien. La présence double de cette statue dans le jardin relève de la volonté de faire figurer

²⁵¹ B. Rosasco, « Les sculptures de Marly de Louis XIV : influence vénitienne et destinée sous Louis XV », *op. cit.*

²⁵² G. Bresc-Bautier, A. Pingeot, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries, tome II*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1986, p. 115.

parmi deux ensembles statuaires distincts la figure de la déesse, reproduction du chef-d'œuvre des collections royales françaises.

La *Diane de Versailles* a connu une reconnaissance à la fois érudite et matérielle. Les débats sur les origines de la statue ont mené à croire qu'elle provenait d'un lieu cultuel, et certainement de l'un des plus importants dédiés à la déesse. Les commentateurs modernes ont cru voir, dans les traits que la sculpture partage avec celle de l'*Apollon du Belvédère*, l'une des plus célèbres sculptures du Belvédère, la preuve que les deux œuvres formaient un couple statuaire sous l'Antiquité. Ces propos ont été grandement nuancés aux XIX^e et XX^e siècles : leurs similitudes ont révélé qu'elles ont certainement été réalisées par un même sculpteur, mais qu'elles n'ont jamais formé un ensemble. Toutefois, comme la sculpture du Belvédère, la *Diane de Versailles* a été copiée à plusieurs reprises durant l'époque moderne, et les reproductions d'antiques ne concernaient que les plus célèbres d'entre eux. Cette sculpture conservée en France a ainsi été reconnue comme une œuvre importante de la statuaire gréco-romaine, bien que les collections royales françaises ont favorisé la mise en valeur de ses copies.

Conclusion

L'étude que nous venons de consacrer à la *Diane de Versailles* s'est attachée à analyser la reconnaissance de cette œuvre dans une époque où les sculptures antiques fascinaient les cours européennes et les érudits. La première partie de ce discours a été consacrée à l'étude des différents aménagements dont la statue a fait l'objet. L'examen systématique de la mise en scène d'une œuvre n'est pas un point forcément abordé dans les études, alors qu'il est révélateur de la place qui lui est accordée au sein d'un ensemble défini. Les rois français se sont toujours attachés à exposer la statue au centre de leur collection. Installée successivement dans les jardins de Fontainebleau, puis au sein de la Salle des Antiques du palais du Louvre, elle devint l'une des pièces-maîtresses du programme statuaire iconographique de la Grande Galerie de Versailles.

Les modernes ont voulu voir en cette sculpture la statue de culte de l'un des plus grands sanctuaires gréco-romains de la déesse. Ils l'ont interprétée comme le pendant de l'*Apollon du Belvédère*, avec lequel elle aurait formé un groupe statuaire. Bien que les suppositions autour d'une interprétation commune de ce couple se soient révélées erronées lors de l'étude des variations antiques de la *Diane*, un lien stylistique a été établi entre les deux sculptures. Son analyse a permis d'établir que les deux œuvres sont des copies romaines issues d'originaux grecs exécutés par un même sculpteur. Le rapprochement de ces deux sculptures a certainement favorisé un engouement encore plus prononcé pour la *Diane*.

Célébrée et questionnée au sein de la cour de France, la statue fut recopiée afin de satisfaire la demande des collectionneurs. L'analyse des copies révèle qu'en Europe, les reproductions de la statue ont été intégrées dans un ensemble de copies d'antiques. Il semblerait toutefois qu'en France, son effigie ait connu une reconnaissance plus importante, liée à celle de son original.

L'étude des copies de la *Diane* aux XIX^e et XX^e siècles révèle que les supports qui reproduisaient son effigie se considérablement multipliés durant cette période : elle fut représentée au sein de catalogues proposant des reproductions « à la carte » d'antiques gréco-romains, son image servit également à orner des places publiques ou bien encore des ronds-points. Il serait intéressant de se demander si l'image de la *Diane de Versailles* a connu une

réception nouvelle qui aurait justifié un développement aussi divers et important de ces représentations.

Annexes

Annexe 1 : Marché de restauration passé avec B. Prieur, 1602

Par devant Pierre Viard et Pierre de Rossignol, notaires du Roy, en son chastelet de Paris soussignés fut présent Barthelley Prieur, sculpteur demeurant au faubourg St Germain des Prez parroisse ST Sulpice lequel a volontairement faict marché, promis et promet au roy notre sire, stipulla,t pour sa Majesté Jehan de Fourcy escuyer sieur de Checy et Pommeuse en Brie conseiller du Roy trésorier de France et intendant des bastimens de sa Majesté et Jeham de Donon escuyer sieur de Chastrier et de Mongeroust aussy conseiller de sa dite Majesté et controleur général de ces dits bastimens, de faire et parfaire bien et duement à dire d'ouvriers et gens à ce congoissans les ouvrages de sculpture cy aprez declarez : assavoir de restablir, applicquer et remasticquer toutes les pièces de marbre blanc qu'il faudra pour racoustrer la figure de Dianne anthicque que sa Majesté a faict venir expres de Fontainebleau avec le cerf ou chevreuil qui est a costé d'elle, la nettoyer et poncer le mieulx et plus proprement que faire se pourra et, l'ayant restablie de tout poinct, sera tenu de la former et getter en bronze, la réparer et la rendre en bon estat et perfection à la charge et condition de fournir au dit preneur aux depens de sa Majesté le marbre blanc qui sera necessaire pour le restablissement de la dite figure ensemble ung (encastrement] de marbre noir dans lequel sera tenu encastré le pied de la dite figure en luy faisant faire aux despens de sa dite Majesté le dit encastrement pour la tenir et regir ferme et stable qui sera aussy fourny et taillé aux despens de sa dite Majesté. Ce marché faict moyennant la somme de douze cens ecuz sol qui luy seront payez par les trésoriers des bastimens de sa dite Majesté au feur et à mesure qu'il tavaillera suivant les ordonnances du dit sieur de Fourcy. Car ainsi ect... promettant... obligeant chascun en droict soy et le dit sieur de Fourcy au dit nom et le dit Barthelley corps et biens comme pour les propres affaires du Roy renonçant ect. Ce fut faict et passé triple en la maison du dit sieur de Fourcy à Paris rue de Jouy paroisse St Paul avant midy le douzième febvrier mil six cens deux et ont signé :

FOURCY

DONON

PRIEUR

VIARD

DE ROSSIGNOL

Source : Suzanne Favier, « À propos de la restauration par Barthélémy Prieur de la Diane à la biche », *La Revue du Louvre et des musées de France*, Paris, 1970, p. 74.

Annexe 2

Charles, &c. To our Treasurer, See. Whereas Hubert Le Sueur, Sculptor, being by our command employed in Italy, for bringing from thence the moulds and patterns of certain figures and antiques there, hath in the performance and service, both by himself and his servants, by the space of 4 months, disbursed divers some of money over and above the sum of one hundred pounds which he hath already received, As by his Accompt in that behalf doth appear. And forasmuch as he hath now finished that service and delivered the said moulds and patterns to our own contentment, We hereby will and command you to pay unto him one hundred pounds, &c. Given &c, at Westminster 25th May 6th year of our reign. (Exchequer of Receipt. Issue Warrants Charles I. 152.)

Source: « Hubert Le Sueur: The 'Unworthy Praxiteles' of King Charles I », *The Volume of the Walpole Society*, Vol. 48, 1980 – 1982 p. 202.

Annexe 3

Archives Nationales o1 1474 (fols. 125 V.-127 V.)

Le 16e Mars 1701. sa Majesté a ordonné d'aporter de Versailles l'enlevement de Pandore, et l'hercule qui bat l'hydre qui sont dans le jardin de L'orangerie et Le Laocoon qui étoit dans ledit Jardin de Trianon.

De faire réparer à Paris le groupe de Pétus et Aria

L'aurore sortant de son char et La Venus accroupie

De faire rajuster le gladiateur mourant et le Rotator qui sont dans le magasin de Marly
Toutes lesdites figures pour être posées dans les places que Sa Majesté marquera dans le jardin haut. . . .

Le 18e. Mars 1701 Sa Maj.té a destiné toutes les- dites figures dans le jardin haut sçavoir
L'enlevement de Pandore, au milieu de la grande place apellée le Salon.

Le Laocoon, dans un des renfoncem.s de la petite place apellée le vestibule.

La Venus acroupie, au center d'une des étoiles d'allées près ledit Salon.

Le Rotator, dans l'autre étoile.

Le groupe de Pétus et Aria, dans un des côtes du Belveder au bout de la terrasse L'aurore sortant de son char à l'autre côté opposé audit Belvédér.

L'hercule battant l'hydre, au milieu du Belveder au dessus des glacières.

Le gladiateur mourant, au Belveder au dessous des reservoirs.

Le deuxième avril 1701. Sa Majesté a ordonné d'apporter la Diane de bronze qui avoit été posée dans la Niche de Trianon sous bois pour être placée dans ledit jardin haut au centre du rond de la terrasse qui regarde la plaine du trou d'enfer et a ordonné de ne plus mettre l'enlèvement de Pandore dans le grand Sallon, mais de le poser au centre de l'autre rond opposé qui regarde la grande terrasse. . . .

Le même jour Sa Majesté a ordonné de ne plus mettre La Venus acroupie et le Rautator dans les deux étoiles où elles avoient été marquées, mais de les poser dans deux renforcements aux encoignures d'une allée qui aboutit sur l'ancienne allée de la ceinture du jardin et de travailler incessamment à tous les massifs et pieds de pierres pour poser lesdites figures suivant ladite destination. . . .

Poser le gladiateur mourant dans le renforcement de la grande place de l'allée qui va au Reservoir à un pied pris de la Palissade dudit renforcement au lieu de le mettre dans le Belveder au dessous des reservoirs comme il avoit été marqué.

Source: Betsy Rosasco, « Two French Royal Sculpture Gardens: The Orangerie of Versailles and the Jardin Haut of Marly », *Studies in the History of Art*, Vol. 70, Symposium Papers XLVII: Collecting Sculpture in Early Modern Europe, 2008, p. 314.

Bibliographie

SOURCES ANTIQUES

- APOLLODORE, *Bibliothèque*, traduction par E. Clavier, Delance et Lesueur, Paris, 1805.
- CALLIMAQUE, *Œuvres complètes*, traduction par Joseph Trabucco, Garnier, Paris, 1934.
- HESIODE, *Théogonies*, traduction par Henri Patin, Impr. De G. Chamerot, Paris, 1872.
- HOMERE, *Iliade*, traduction par A. Bignan, Belin-Mandar, Paris 1830.
- HOMERE, *Odyssee*, traduction par Dugas Montbel, Firmin Didot Frères, Paris, 1833.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, traduction par George Lafaye, Gallimard, Paris, 1992.
- PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, traduction de M. Clavier, A. Bobée, Paris, 1821.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, traduction par Émile Littré, Firmin-Didot et Cie, Paris, 1877, T. 2.

SOURCES MODERNES

- ANDROUET DU CERCEAU Jacques, *Le second volume des plus excellents bâtiments de France*, Paris, 1579.
- AVILIER Augustin Charles d', *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole avec les commentaires, les figures et les descriptions de ses plus beaux bâtiments et de ceux de Michel-Ange, des instructions et des préceptes et les plus nouveaux dessins concernant la distribution, la décoration, la matière et la construction des Edifices, la Maçonnerie, la Charpenterie, la Couverture, la Serrurerie, la Menuiserie, le Jardinage, et généralement tout ce qui regarde l'art de bastir, par le sieur C.A. d'Avilier architecte. Nouvelle édition, enrichie de nouvelles planches, et revue et augmentée de plusieurs dessins conformes à l'usage présent, par Pierre-Jean MarietteI*, Paris, 1750 [1691].
- CHANTELOU Fréart (de), *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Macula l'Insulaire, Paris, 2001 [1665].
- COURAJOD LOUIS, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, H. Champion, Paris, 1887.
- DAN Pierre, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Sébastien Cramoisi, Paris, 1642.

- DE GURREA Y ARAGON Martin, DE MELIDA José Ramon, *Discursos de medallas y antigüedades que compuso el muy ihustre Sr. D. Martin de Gurrea y Aragón, conde de Ribagorza, sacados ahora á luz por la Excma. Sra Dõna Maria del Carmen Aragón Azlor, actual duquesa del mismo título, con una noticia de la vida y escritos del autor*, Impr. Tello, Madrid, 1902 [seconde moitié du XVIe siècle]
- FÉLIBIEN André, MELLAN Claude, *Tableaux du cabinet du roi, statues et bustes antiques des Maisons Royales*, Imprimeries royales, 1677 [1669].
- FÉLIBIEN André, *Description sommaire du château de Versailles*, G. Desprez, Paris, 1674.
- *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, Jean-Baptiste Coignard, Paris, 1690 [1676].
- FÉLIBIEN DES AVAUX Jean-François, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, Antoine Chrétien, Paris, 1703.
- GUYONNET DE VERTRON Claude-Charles, *Le Nouveau Panthéon, ou le Rapport des divinitez du paganisme, des héros de l'antiquité et des princes surnommez grands, aux vertus et aux actions de Louis-Le-Grand, avec des inscriptions latines et françoises en vers et en prose, pour l'histoire du Roy*, Jacques Morel, Paris, 1686.
- MONTAIGLON Anatole de, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtimens, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales, par M. Anatole de Montaiglon sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts. Tome I : 1666-1694*, Frères Charavay, Paris, 1887.
- MONICART Jean-Baptiste (de), *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes des bâtimens, jardins, bosquets, parcs, statues dudit château de Versailles et de ceux de Trianon, de la Ménagerie et de Marly*, E. Ganeau et J. Quillaum, Paris, 1720.
- PEACHAM Henry, *The Complete Gentleman*, Clarendon Press, Oxford, 1906 [1634]
- PIGANIOL DE LA FORCE Jean-Aymar, *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly*, Paris, Didot, 1730 [1701].
- PUGET DE LA SERRE Jean, *Histoire de l'entrée de la reine mère du roi très chrétien, dans les villes des Pays-Bas, et dans la Grande-Bretagne*, J. M E Meijer, Amsterdam, 1848 [1639]
- RAINSSANT Pierre, *Explication des tableaux de la galerie de Versailles, et de ses deux salons*, François Muguet, Versailles, 1687.
- RASCAS DE BAGARRIS Pierre-Antoine (de), *Les correspondances de Peiresc. Tome 12 : Lettres inédites écrites d'Aix et de Parie à Peiresc (1598 – 1610)*, Impr. Illy & J. Brun, Aix, 1887

SAUVAL Henri, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Volume 2, Chés Charles Moette et Jacques Chardon, Paris, 1724

THOMASSIN Simon, *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases et autres ornements tels qu'ils se voyent à présent dans le Château et parc de Versailles: gravé d'après les originaux par Simon Thomassin*, Paris 1694.

- *Recueil de cinquante des plus belles figures antiques et modernes de celles qui sont placées dans les appartements et parc de Versailles, dessinées et gravées au burin, sur un pied de hauteur*, 1703.

VAN BUCHEL Arnold, « Description de la Ville de Paris », in *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et d'Ile-de-France*, Tome XXVI, H. Champion, Paris, 1899 [1585-1586].

VASARI Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Tome II, Actes Sud, Arles, 2005 [1568].

VISCONTI Ennio Quirino, *Description des antiquités du Musée Royal*, Imprimerie de Madame Hérissant le Doux, Paris, 1817.

OUVRAGES GENERAUX

ADHEMAR Jean, GEBELIN François, *Les graveurs français de la Renaissance*, Alpina, Paris, 1946.

ALBANEL Christine, ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre, COPEY Pierre, *La Galerie des Glaces : histoire et restauration*, Faton, Dijon, 2007.

AGHION Irène, BARBILLON Claire, LISSARRAGUE François, *Héros et dieux de l'Antiquité : guide iconographique*, Flammarion, Paris, 1994.

AMELUNG Walther, « Artémis de Versailles et l'Apollon du Belvédère », *Revue archéologique*, T. 4, Paris, Juillet-décembre 1904.

ANONYME, « Livres offerts », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 47^e année, N.5, 1903, pp. 415 – 416.

AUMAÎTRE Annelaure, MORISSEAU Céline, « Graver l'Antique : Mellan, Baudet et la collection de Louis XIV (1668-1681) », *Histoire de l'art*, n°52, juin 2003, p.15-28 [non consulté].

VERY Charles, « Hubert Le Sueur: The 'Unworthy Praxiteles' of King Charles I », *The Volume of the Walpole Society*, Vol. 48, 1980 – 1982, pp. 135 – 209.

- BARBE Françoise, BASCOU Marc, BELIME-DROGUET Magali, et al., *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur*, cat. expo. (Château de Fontainebleau, 7 novembre 2010 – 28 février 2011), Réunion des Musées nationaux, Paris, 2010.
- BARDON Françoise, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Presse universitaires de France, Paris, 1963.
- BERCÉ Yves-Marie, MOLINIER Alain, PÉRONNET Michel, *Le XVII^e siècle. 1620 – 1740. De la Contre-Réforme aux Lumières*, Hachette Supérieur, Paris, 1992.
- BERGMANN Bettina, « Masterpieces and Roman Recreative Fictions », *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 97, Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance, Department of the Classics, Harvard University, Harvard, 1995.
- BILDE Pia Guldager, MOLTESEN Mette, *A catalogue of Sculptures from the Sanctuary of Diana Nemorensis in the University of Pennsylvania Museum, Philadelphia*, “L’Erma” di Bretschneider, Rome, 2002.
- BOBER Phyllis Pray, RUBINSTEIN Ruth, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, Harvey Miller Publishers, Londres, 2010 [1986].
- BOUCHER Bruce, « Leone Leoni and Primaticcio’s Moulds of Antique Sculpture », *The Burlington magazine*, Vol. 123, No. 934, Special Issue Devoted to Sculpture, Janvier 1981, pp. 23 – 26.
- BOUDON Françoise, BLECON Jean, GRODECKI Catherine, *Le château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV, Les bâtiments et leurs fonctions*, Picard, Paris, 1998.
- BOURDON Françoise, MIGNOT Claude, *Jacques Androuet du Cerceau : les Dessins des plus excellents bâtiments de France*, A et J Picard, Le Passage, Cité de l’architecture et du patrimoine, Paris, 2010.
- BOURGEOIS Brigitte, « À propos de la restauration des marbres antiques du Louvre, méthodologie de l’intervention et résultats », *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141^e année, N.1, 1997, p.144-155.
- BRESC-BAUTIER Geneviève, PINGEOT Anne, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries, tome II*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1986.
- (dir.), *Les sculptures européennes du Musée du Louvre*, Somogy, Louvre, Paris, 2006, p.159.
- BRUAND Yves, « La restauration des sculptures antiques du cardinal Ludovisi (1621 – 1632) », *Mélanges d’archéologie et histoire*, T. 68, 1956, pp. 397 – 418.
- CASTELLUCCIO Stéphane, LEFEBURE Amaury, DESCHAMPS-LEQUIME Sophie, et al., *Les bronzes de la couronne*, cat. exp. (Musée du Louvre, 12 avril – 12 juillet 1999), Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999.

- CHASTEL André, *L'art italien*, Flammarion, Paris, 2008 [1956].
- CHÂTELLET-LNGE Liliane, « Le museo di Vanves » (1560), *Collections de sculptures et musées au XVIe siècle en France*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, n°38, 1975 [non consulté].
- CLAYTON Peter Arthur, PRICE Martin Jessop, *Les sept merveilles du monde*, le Promeneur, Paris, 1993 [1988].
- CLARAC Frédéric, *Musée de sculpture antique et moderne, ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques*, Imprimerie royale, Paris, 1841.
- CONSTANS Claire, DA VINHA Mathieu, *Les grandes galeries européennes, XVII^e – XIX^e siècles*, Centre de recherches du château de Versailles, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2010.
- CORDELIER Dominique, PY Bernadette, *Primatice, maître de Fontainebleau*, cat. exp. (Musée du Louvre, 22 septembre 2004 – 3 janvier 2005), Réunion des Musées nationaux, Paris, 2004.
- COURAJOD Louis, « La fontaine de Diane à Fontainebleau et son auteur », *Etudes sur les collections du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes au Musée du Louvre*, H. Champion, Paris, 1878 p. 1-6.
- DAIN Philippe, KERLOUEGAN François, *Mythographe du Vatican, Tome I : Traduction et commentaire*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, Besançon, 1995, pp. 69 – 70.
- DELUMEAU Jean, *La civilisation de la Renaissance*, Arthaud, Paris, 1967.
- DIMIER Louis, « Le Tireur d'Épine, fonte italienne du XVIe siècle au Musée du Louvre », *Chronique des arts et de la curiosité*, Paris, 1899, p.71-72.
- DONNAY Guy, « L'Amazonomachie du mausolée d'Halicarnasse », *L'antiquité classique*, Tome 26, fasc. 2, 1957, pp. 3383 – 403.
- DROGUET Vincent, *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, cat. exp. (Château de Fontainebleau, 7 novembre 2010 – 28 février 2011), Château de Fontainebleau, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011.
- *Fontainebleau, le temps des jardins*, Les dossiers de la Société des Amis et Mécènes du Château de Fontainebleau, n.5, Fontainebleau, 2011.
- DUPORT Danièle, *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Droz, Genève, 2002.

- DURUY George, *Le cardinal Carlo Carafa (1519-1561): étude du pontificat de Paul IV*, Hachette, Paris, 1882.
- DUSSAUD René, « Artémis chasserresse, Marbre du Louvre dit "Diane à la biche" », *Revue archéologique*, E. Leroux, Anger, Janvier – Juin 1896.
- ELKINS James, « Michel-Ange et la forme humaine. Sa connaissance et son utilisation de l'anatomie », RABBI-BERNARD Chiara (dir.), *L'anatomie chez Michel-Ange. De la réalité à l'idéalité*, Hermann, Paris, 2003.
- FANLO Jean-Raymond, LEGRAND Marie-Dominique, *Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle*, Actes du colloque (E.N.S. Boulevard Jourdan, 29-31 mai 2001), Cahier d'Aubigné, Niort, 2002.
- FAVIER Suzanne, « À propos de la restauration par Barthélémy Prieur de la Diane à la biche », *La Revue du Louvre et des musées de France*, Paris, 1970.
- « Les collections de marbres antiques sous François I^{er} », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n°3, Paris, 1974.
- FIGEAC Michel, *Le prince et les arts : en France et en Italie, XIV^e – XVIII^e siècles*, SEDES, Paris, 2010.
- FISCHER-HANSEN Tobias, POULSEN Birte, *From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Breast*, Collegium Hyperboteum and Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2009.
- FORT WORTH ART CENTER, UNIVERSITY OF TEXAS ART MUSEUM, *The School of Fontainebleau: an exhibition of paintings, drawings, engravings, etchings, and sculpture, 1530-1619*, cat. Exp. (Fort Worth Art Center, 15 septembre – 24 octobre 1965, University of Texas, Art Museum, 1^{er} novembre – 5 décembre 1965), The Print, Division of the University of Texas, Austin, 1965.
- FRANCASTEL Pierre, *La sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique*, A. Morancé, Mouton, Paris, La Haye, 1970.
- FREDERIKSEN Rune, MARCHAND Eckart, *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlin, New York, 2010.
- FRÖHNER Wilhelm, *Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre*, Volume 1, Imprimeurs des Musées Nationaux, Paris, 1869.
- FURTWÄNGLER Adolph, *Masterpieces of Greek Sculpture. A Serie of Essays on the History of Art*, William Heinemann, Londres, 1895 [1885].
- GABORIT Jean-René (dir.), *Sculpture française II – Renaissance et Temps Modernes. Vol. 1 : Adam – Gois*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1998.

- GABORIT Jean-René, CUZIN Jean-Pierre, PASQUIER Alain, *D'après l'Antique*, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000 – 15 janvier 2001), Réunion des musées nationaux, Paris 2000.
- GRELL Chantal, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France, 1680-1789*, Voltaire Foundation, Oxford, 1995, 2 vol. [non consulté]
- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses universitaires de France, Paris, 2002 [1951].
- GUERY Alain, « Le roi dépensier. Le don, la contrainte et l'origine du système financier de la monarchie française d'Ancien Régime », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 39e année, N. 6, 1984. pp. 1241-1269.
- GUILLAUME Jean, « La galerie dans le château français : place et fonction », *Revue de l'art*, n°102, 1993, pp. 32 – 42.
- HASKELL Francis, PENNY Nicholas, *Pour l'amour de l'Antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Hachette, Paris, 1999 [1981].
- HOGARTH William, *The analysis of Beauty*, The Silver Lotus Shop, Pittsfield, 1909 [1753].
- HOOG Simone, « Les sculptures du Grand Appartement du Roi », *Revue du Louvre*, Paris, n°3, 1976, p. 147-156.
- IMPOSA Sebastiano, « Infrared Thermography and Georadar Techniques applied to the « Sala delle Nicchie » (Niches Hall) of Palazzo Pitti, Florence (Italy) », *Journal of Culture Heritage*, n°11, 2010, pp. 259 – 264.
- JESTAZ Bertrand, « Les moulages d'antiques fondus en bronze au XVIe siècle », *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, actes du colloque (Paris, 24 octobre 1997), Henri Lavagne, François Queyre, Droz, Paris, 2000.
- JOLLET Étienne, « La présentation de l'œuvre d'art : réception ou création ? », *La revue de l'art*, n°154, 2006 – 4, pp. 9 -12.
- « Présenter la sculpture. Les supports des statues en France à l'époque moderne. » *La revue de l'art*, n°154, 2006 – 4, pp. 13 – 76.
- LAGARDERE Geneviève, ROUSSET-CHARNY Gérard, *Sculptures, Domaine de Sceaux XVIIe-XVIIIe siècles*, Musée de l'Ile-de-France, Sceaux, 2004.
- LE BOUCHER DE RICHEMONT Jacques, *Notice historique sur les voyages des papes en France, sur le sacre de nos rois, et sur leurs relations avec la cour de Rome*, Fain, Paris, 1804.
- LEFEBURE Amaury, « L'atelier de Barthélémy Prieur et l'imagerie royale sous le règne d'Henri IV », *Avènement d'Henri IV, Quatrième centenaire : Les arts aux temps d'Henri IV*, actes du colloque organisé à Fontainebleau par l'Association Henri IV 1989 et le

- Musée national du château de Pau les 20 et 21 septembre 1990, JetD éditions - Association Henri IV 1989, Biarritz, 1992.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, t. II : Aphrodisias – Athena, Artémis, Zürich, München, 1984.*
- LICHTENSTEIN Catherine (dir.), MICHEL Christian, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Tome 1. Les conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*, Volumes 1 et 2, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2006.
- LOOSKY Boris, « La fontaine de Diane à Fontainebleau », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1968, p. 9-21. [non consulté]
- LUKASIK Vladislava, « Diane du Moyen Âge à la Renaissance : charme ou envoûtement ? » *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°63, 2006, p.59-74.
- MACDOUGALL Elisabeth Blair, *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C., 1994.
- MAGNIEN Aline, *La nature et l'antique, la chaise et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIIIe siècle*, Voltaire Foundation, Oxford, 2004.
- MARAL Alexandre, *Le Roi-Soleil et Dieu*, Perrin, Paris, 2012.
- *Parcours mythologique dans les jardins de Versailles*, Artlys, Paris 2012.
 - « La Grande Galerie et l'antique. La place de la sculpture », *Versalia*, n°16, 2013.
- MARIE Alfred, MARIE Jeanne, *Versailles – Son histoire, tome II: Mansart à Versailles*, Jacques Fréal, Paris, 1968, p. 478-481.
- Marly : architecture, usages et diffusion d'un modèle français*, actes du colloque du château de Versailles [31 mai, 1^{er} – 2 juin 2012], publication en ligne : <http://crcv.revues.org/11895> [en ligne].
- MARSDEN Jonathan, « A Checklist of French Bronzes in the Royal Collection », *Apollo*, Londres, Août 2002.
- MARTINEZ Jean-Luc (dir.), *Les Antiques du Musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre en 1810*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2004.
- (dir.), *Les antiques du Louvre : Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier*, Fayard, Louvre, Paris, 2004.
- MATTUSCH Carol C, « In Search of the Greek Bronze Original », *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, Vol. 1, The Ancient Art of Emulation :

- Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2002, pp. 99 – 115.
- MAZOUERT Charles (dir.), *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11 – 13 mars 2004, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2004.
- Mercure Galant*, Michel Brunet, Paris, décembre 1684.
- Mercure Galant*, Michel Brunet, Paris, octobre 1695.
- MICHON Etienne, « Trois statues provenant de Smyrne dans l'ancienne collection du roi », *Revue des études grecques*, Tome XVI, N°70, Ernest Leroux, Paris, Mai-Juin 1903, pp. 198 – 207.
- MICHON Etienne, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, Gaston Braun, Paris, 1918.
- MIGNOT Claude, RABREAU Daniel, *Temps modernes, XV^e-XVIII^e siècles*, Flammarion, 1996.
- MOLTESEN Mette (dir.), NIELSEN Marjatta (dir.), *Etruria and Central Italy, 450 – 30 B.C.*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 1996.
- MULLER-DUFEU Marion, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2002.
- MÜNTZ Eugène, *Les collections d'antiques formées par les Médicis au XVII^e siècle*, Imprimerie nationale, Paris, 1895.
- NERAUDAU Jean-Pierre, *L'Olympe du Roi Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Les Belles Lettres, Paris, 1986. [non consulté]
- OMONT Henri, « Les sept merveilles du monde au Moyen Âge », *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome 43, 1882, pp. 40-59.
- PASQUIER Alain, « Le réaménagement de la Salle des Cariatides : une salle de sculpture hellénistique », *Revue du Louvre*, Paris, 1989.
- PASQUIER Alain, MARTINEZ Jean-Luc, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Somogy, Musée du Louvre, Paris, 2007.
- PERKINS Charles C., *Les sculpteurs italiens*, Jules Renouard, Paris, 1869.
- PETIT RADEL Louis, PIROLI Thomas, *Les monuments antiques du Musée Napoléon*, Tome 2, F. et P. Piranesi, Paris, 1804.
- M. PFROMMER, « Leochares? Die hellenistischen Schuhe der Artemis Versailles », *Istanbuler Mitteilungen*, 34, 1984, p. 171- 182. [non consulté]
- POIRSON Auguste, *Histoire du règne d'Henri IV*, Volume 3, Louis Colas et C^{ie}, Paris, 1856.

- POISSON Georges, *La grande histoire du Louvre*, Perrin, Paris, 2013.
- POLIGNAC François (de) (dir.), RASPI SERRA Joselita (dir.), *La fascination de l'antique, 1700-1770 : Rome découverte, Rome inventée*, Somogy, Musée de la civilisation gallo-romaine, Paris, Lyon, 1998.
- PRESSOUYRE Sylvia, « Les fontes du Primatice à Fontainebleau », *Bulletin Monumental*, T. 127, n°3, 1969, pp. 223 – 239.
- QUONIAM Pierre, GUINAMARD Laurent, *Le Palais du Louvre*, Nathan, Paris, 1988.
- RAOUL-ROCHETTE Désiré, *Mémoire de numismatique et d'antiquité*, Imprimerie royale, Paris, 1840, Note 8 p. 150.
- RASMUS BRANDT J., LEANDER TOUATI Anne-Marie, ZAHLE Jan, *Nemi – Status Quo: Recent Resarch at Nemi and the Sanctuary of Diana*, “L’Erma” di Bretschneider, Rome, 2000.
- REAU Louis, « Les compagnes de Diane », *Gazette des Beaux-arts*, 6e période, Tome VII, 74^e année, 1932, p.136-236.
- REINACH Salomon, « Mémoire du Dr Amelung sur l’Apollon du Belvédère et la Diane à la biche », *Compte rendu des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 48e année, n°5, 1904, p.529
- RICHARD Marie, *Diane, une figure de légende*, cat. exp. (Domaine de la Garenne Lemot, Gétigné – Clisson, 2 avril – 3 octobre) 2004, Editions du Conseil Général de Loire-Atlantique, Nantes, 2004.
- RIDGWAY Brunilde Sigismondo, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, Duckworth, Londres, 1997.
- *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331 – 200 B.C.*, Bristol Classical Press, Bristol, 1990.
- RIONNET Florence, *L’atelier de moulages du Musée du Louvre (1794-1928)*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1996.
- ROLLEY Claude, *La sculpture grecque. Tome 2 : la période classique*, Picard, Paris, 1999.
- ROMIER Lucien, *Les origines politiques des guerres de religion*, T. 1 *Henri II et l’Italie*, Perrin et C^{ie}, Paris, 1913.
- ROSASCO Betsy, « Two French Royal Sculpture Gardens: The Orangerie of Versailles and the Jardin Haut of Marly », *Studies in the History of Art*, Vol. 70, Symposium Papers XLVII: Collecting Sculpture in Early Modern Europe, 2008, pp. 300 – 321.

- SABATIER Gérard, « La Gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 », dans *Histoire, économie et société*, 2000, 19^e année, n°4, *Louis XIV et la construction de l'État royal (1661 – 1672)*, pp. 527 – 560.
- SAMOYAUULT Jean-Pierre, « Le château de Fontainebleau sous Charles IX », *Art, objets d'art, collection. Etudes sur l'art du Moyen âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections. Hommage à Huber Landais*, Blanchard, Paris, 1987.
- *Guide du musée national du château de Fontainebleau*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991.
- SCHNAPPER Antoine, « The king of France as Collector in the Seventeenth Century », *The Journal of Interdisciplinary History, Vol. 1, No. 1, The Evidence of Art: Images and Meaning in History*, MIT Press, 1986, pp. 185 - 202.
- “Trésors sans toit: sur les débuts de Louis XIV collectionneur”, *Revue de l'Art*, n°99, 1993, p.53-59.
 - *Curieux du Grand Siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle. Tome II : œuvres d'art*, Flammarion, Paris, 1994.
- SCOTT Jonathan, *The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome*, Yale University Press, Yale, 2003.
- SEZNEL Jean, *La survivance des dieux antiques*, Flammarion, Paris, 1980.
- SOUCHAL François, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries: The Reign of Louis XIV*, Cassirer, Oxford, 1977-1987.
- TARTUFERI Angelo, *Michel-Ange*, ATS Italia Editrice, Rome, 2001.
- THUILLIER Jacques, « La mythologie à l'âge baroque », dans GEORGOUDI Stella (dir.), VERNANT Jean-Piette (dir.) *Mythes grecs au figurés : de l'Antiquité au Baroque*, Gallimard, Paris, 1996.
- VON MACH Edmund, *La sculpture grecque, son esprit et ses principes*, Parkstone Press International, New York, 2006.
- WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Le livre de poche, Paris, 2005.

Catalogue de vente

Sotheby's, Lot 127 p.192, Paris, Jeudi 24 mars 2005

Table des matières

Table des abréviations.....	7
Introduction	8
Partie I. L’historique de l’œuvre du XVIe au XVIIIe siècle : l’évolution de sa mise en valeur au sein des collections royales françaises.....	11
I. L’étude historiographique du contexte d’arrivée de la Diane en France.....	13
<i>A. L’hypothèse d’une arrivée sous le règne de François I^{er} : la portée du témoignage de l’historiographe Henri Sauval.....</i>	<i>13</i>
<i>B. Une datation revue grâce à la découverte tardive d’un texte daté du XVIe siècle.....</i>	<i>15</i>
II. La première exposition attestée de la statue au château de Fontainebleau et sa place parmi les bronzes du Primatice	19
<i>A. L’inspiration des jardins « à l’antique » italiens</i>	<i>20</i>
1. La cour des statues du Belvédère à Rome : premier modèle célèbre du jardin à l’antique	21
2. La description du jardin de la Reine connu grâce aux vues de Jacques Androuet du Cerceau	22
<i>B. La mise en valeur de la statue dans le jardin de la Reine.....</i>	<i>24</i>
1. Les raisons du positionnement central de la <i>Diane</i> dans le jardin	24
2. Questionnements autour de l’état fragmenté de la statue.....	27
3. La collection des originaux antiques et de leurs copies	29
III. La grande restauration de la statue par Barthélémy Prieur avant son exposition au Palais du Louvre	33
<i>A. La restauration de l’œuvre antique</i>	<i>33</i>
1. La restauration du personnage de la <i>Diane</i>	34
2. La restauration de l’animal accompagnant la déesse	38
<i>B. La création de la première salle consacrée à l’exposition d’antiques au Louvre, où la Diane à la biche occupe une place centrale.</i>	<i>41</i>
1. L’aménagement de la Salle	42

2. Les œuvres exposées et la place de la Diane de Versailles	45
3. La spécificité de la Salle des Antiques par rapport aux galeries d'antiques italiennes.....	46

IV. La Diane de Versailles dans la Galerie des Glaces : participation à un programme iconographique centré sur la figure du roi Louis XIV 49

A. <i>La décoration de la Grande Galerie</i>	51
1. La description de la Galerie, œuvre de Jules Hardouin-Mansart et Charles le Brun	51
2. Le programme sculpté: reflet de la grande politique d'acquisition d'œuvres antiques menée par Louis XIV	53
B. <i>Une Galerie créée à l'image de l'ambition du roi et le rôle de ses collections d'antiques</i>	57
1. La Grande Galerie : l'instauration d'un Panthéon à la gloire du roi ?	58
2. La Diane de Versailles : hypothèses d'une nouvelle symbolique.....	60

Partie II : La reconnaissance de la place de la Diane parmi les grandes statues de l'Antiquité gréco-romaine 64

I. Les questionnements autour de l'origine de la statue..... 66

A. <i>Le lieu de découverte : la Diane d'un sanctuaire ?</i>	66
1. L'appellation erronée de <i>Diane d'Éphèse</i> pour désigner la <i>Diane de Versailles</i>	67
2. Une œuvre issue du sanctuaire de Némi ?.....	72
B. <i>L'étude archéologique de l'œuvre : une copie romaine d'un original grec</i>	74
1. Son affiliation à l'Apollon du Belvédère depuis le XVII ^e siècle : description et théories modernes autour de l'iconographie de ce couple..	74
2. La datation de l'œuvre originale en bronze dont la <i>Diane</i> est la copie	79
3. L'Adaptation romaine d'un original grec : le rôle des variantes antiques	83

II. Le développement des copies de Diane : l'exemple des copies grandeur nature..... 87

A. <i>Le développement de la copie de la Diane à l'instar des autres grandes œuvres de la statuaire antique</i>	89
1. De l'intérêt des copies	90

2. L'exemple de la commande du roi Charles I ^{er} d'Angleterre.....	94
<i>B. Les jardins royaux français : la Diane tient une place privilégiée parmi l'ensemble des copies.....</i>	<i>97</i>
1. Ornement de la fontaine centrale dans le jardin de la Reine de Fontainebleau.....	97
2. Le château de Marly	100
Conclusion.....	105
Annexes.....	107
Bibliographie.....	111
Table des matières	122