

”Peindre Diane et ses doubles : la ”Diane chasseresse” du musée du Louvre”

Delphine Trébosc

▶ **To cite this version:**

Delphine Trébosc. ”Peindre Diane et ses doubles : la ”Diane chasseresse” du musée du Louvre”. Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica, a cura di G. Barberi Squarotti, A. Colturato, C. Goria, pp.141-159, 2018. halshs-03258432

HAL Id: halshs-03258432
https://shs.hal.science/halshs-03258432

Submitted on 19 Jul 2021

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.

Delphine Trébosc

PEINDRE DIANE ET SES DOUBLES: LA *DIANE CHASSERESSE* DU MUSÉE DU LOUVRE

ESTRATTO

da

IL MITO DI DIANA NELLA CULTURA DELLE CORTI
Arte letteratura musica

A cura di
Giovanni Bárberi Squarotti, Annarita Colturato, Clara Goria

Leo S. Olschki Editore
Firenze

CENTRO STUDI DELLE RESIDENZE REALI SABAUDE
LA CIVILTÀ DELLE CORTI
II

IL MITO DI DIANA NELLA CULTURA DELLE CORTI

ARTE LETTERATURA MUSICA

a cura di
Giovanni Barberi Squarotti, Annarita Colturato, Clara Goria



LEO S. OLSCHKI EDITORE
2018

Centro studi delle Residenze Reali Sabaude
La civiltà delle corti

Collana diretta da
Paolo Cornaglia, Clara Goria, Andrea Merlotti

Comitato scientifico
composto da:
Lorenzo Bianconi, Roberto Bizzocchi, Enrico Colle, Luc Duerloo,
Alexandre Gady, Michela di Macco, Costanza Roggero,
Beatrix Saule, Maria Antonietta Visceglia

Hanno collaborato alla redazione
e alla ricerca iconografica di questo volume
Paolo Armand, Federica Callipo e Dalila Miseo

CENTRO STUDI DELLE RESIDENZE REALI SABAUDE
LA CIVILTÀ DELLE CORTI
II

IL MITO DI DIANA NELLA CULTURA DELLE CORTI

ARTE LETTERATURA MUSICA

a cura di
Giovanni Barberi Squarotti, Annarita Colturato, Clara Goria

LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXVIII

Tutti i diritti riservati

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

ISBN 978 88 222 6535 7

Delphine Trébosc

PEINDRE DIANE ET SES DOUBLES: LA *DIANE CHASSERESSE* DU MUSÉE DU LOUVRE

Image simple en apparence, la *Diane chasseresse* conservée au musée du Louvre est le fruit d'une élaboration complexe et minutieuse à l'origine de sa subtilité formelle, iconographique et sémantique (Tav. 21). L'œuvre n'est pas documentée. Elle fut acquise par le musée du Louvre en 1840 lors de la vente Lebreton qui la présentait comme provenant du château de Fontainebleau. Son histoire avant cette date demeure inconnue. L'historiographie a très majoritairement reconnu dans 'l'école de Fontainebleau' et le milieu du XVI^e^ siècle son contexte supposé de production.[1] L'œuvre paraît s'inscrire dans un réseau de représentations plastiques et poétiques appartenant à la fin du règne de François I^er^ et à celui de Henri II.

Diane chassant nue

L'image de Diane qu'il nous est donné de voir dans ce tableau peut être considérée comme une anomalie. Diane et son chien, représentés grandeur nature, forment un 'personnage' dont le dessin ainsi que le traitement cinétique et chromatique sont homogènes. La silhouette svelte et athlétique de la déesse et celle du lévrier se ressemblent. Tous deux avancent à la même vitesse dans la même direction. La simultanéité de leur mouvement est soulignée par l'inscription plastique des jambes de Diane sur le corps du chien. Grâce à une subtile différenciation des textures, la carnation pâle de la déesse et la robe sable du lévrier se confondent.

L'invention de ce 'personnage' monochrome et dynamique est peut-être en partie redevable à un groupe sculpté antique en marbre, aujourd'hui conservé au musée du Louvre,[2] qui faisait partie de la collection royale

---

[1] S. Béguin, *L'École de Fontainebleau*, Paris, Éditions des musées nationaux 1972, n. 237, p. 210.

[2] La *Diane de Versailles* ou *Diane à la biche* est inspirée d'un bronze grec du IV^e^ siècle av. J.-C.

bellifontaine (Tav. 1). Offert par le pape Paul IV à Henri II en 1556,[3] le groupe fut installé au centre du jardin de la Reine, vraisemblablement dans les années 1560, avant que Henri IV ne le fît transférer, en 1602, dans la nouvelle galerie des Antiques alors en cours d'aménagement au palais du Louvre. Le groupe sculpté fut, à cette occasion, restauré et modifié par Barthélemy Prieur, qui substitua une biche au chien courant.[4] La *Diane avec un chien* trouvée à Leptis Magna, conservée au musée de Tripoli en Libye, ainsi que des représentations datant du XVI[e] siècle de ce type iconographique peuvent aider à reconstituer l'apparence première de la *Diane au chien* de Fontainebleau (Fig. 1).[5] Le tableau du musée du Louvre lui emprunte clairement son effet cinétique produit par la superposition des foulées de la déesse et de l'animal, par la position horizontale des pattes avant du lévrier et par le flottement des étoffes.

L'originalité de la proposition de l'auteur de la *Diane chasseresse* tient, en partie, à l'introduction de la nudité dans ce type iconographique antique. Traditionnellement, Artémis 'venatrice' y apparaît chaussée de sandales ou de bottines et vêtue d'un chiton, généralement retroussé jusqu'aux genoux afin de faciliter sa course, ainsi que d'un himation, passant sur son épaule gauche et ceignant sa taille. Dans le tableau du Louvre, Diane chassant est anormalement nue; elle est représentée dans une action où nous ne devrions pas la voir ainsi dévêtue.

L'absence de toute allusion ou référence à l'eau dans cette peinture la distingue des représentations de Diane nue associées à la thématique du

---

attribué à Léocharès. Cet original perdu est connu par le biais de répliques d'époque romaine, comme celle conservée au musée du Louvre.

3 Le pape l'offrit au roi lors de la mission du cardinal Carafa en France, en 1556 (d'après le témoignage de M. de Gurrea y Aragón, *Libro de Antigüedades, Estatuas, Monedas y Medallas* (av. 1559), transcrit dans *Discursos de medallas y antigüedades que compuso el muyilustre sr D. Martín de Gurrea y Aragón* [...], éd. par J.R. Melida, Madrid, Casa de la Viuda et Imprenta Y F. De M. Tello 1903, pp. 11-12. Je remercie Vincent Droguet, conservateur en chef au château de Fontainebleau, à qui je dois la connaissance de cette source. Elle est corroborée par la dépêche envoyée de Rome par Bernardo Navagero au sénat de Venise, le 16 mai 1556, qui mentionne parmi les présents envoyés à Henri II à cette occasion «alcune belle statue antiche» (transcription dans *Bernardo Navagero. Dispacci al Senato dal 7 settembre 1555 al 6 novembre 1557*, éd. par D. Santarelli, www.storiadivenezia.net/sito/testi/Navagero2.pdf, 2011, n. 87).

4 Voir: S. Favier, *À propos de la restauration par Barthélemy Prieur de la Diane à la biche*, «La Revue du Louvre et des musées de France», 2, 1970, pp. 71-72; Id., *Les collections de marbres antiques sous François I[er]*, «La Revue du Louvre et des musées de France», 3, 1974, pp. 155-156, et V. Droguet, *Les Jardins du château de Fontainebleau*, Paris, N. Chaudun 2011, pp. 48-49.

5 Le dessin d'Étienne Dupérac reproduit à la fig. 1 reprend une représentation due à Pirro Ligorio (c.1510-1583) dans laquelle l'antiquaire italien donne la restitution d'une statue et d'un bas-relief antiques appartenant à ce type iconographique, voir E. Lurin, *Etienne Dupérac, graveur, peintre et architecte (vers 1535?-1604). Un artiste-antiquaire entre l'Italie et la France*, Paris 2006, pp. 1571-1573.



Fig. 1. Étienne Dupérac (d'après Pirro Ligorio), *Un Groupe, une statue et deux monuments avec des bas-reliefs représentant Diane*, dessin, 1575 (?). Paris, Musée du Louvre.



Fig. 2. Giovanni Jacopo Caraglio, d'après Rosso Fiorentino, *Diane*, gravure, 1526, pour la série des *Dieux dans les niches*.

bain, figurant la fable d'Actéon, celle de Callisto, ou Diane au bain entourée de ses nymphes. La nudité de Diane n'a pas ici de justification narrative. Mais regardons-nous une scène narrative? Une action et son cadre sont certes représentés, mais quelle est l'histoire? Eu égard à cette indétermination, la nudité de Diane peut être considérée comme olympienne. Elle s'apparente à celle dont Rosso Fiorentino dote les vingt divinités dans des niches qui composent la série gravée par Giovanni Jacopo Caraglio en 1526 (Fig. 2) et dont dérive une *Diane chasseresse* que Giampietrino a placée dans un lieu sylvestre.[6] Dans le tableau du musée du Louvre les attributs de la déesse sont le croissant, l'arc composite dit 'turquois' et le carquois garni de flèches, comme dans le prototype de Rosso; néanmoins le modèle antique semble avoir imposé un lévrier plutôt qu'une biche.

Représenter la déesse multiple

Les éléments iconographiques et plastiques mis en œuvre dans cette peinture visent à façonner une image de la déesse qui rende compte de sa triplicité. Divinité au triple visage, elle est Séléné, la Lune, Artémis-Diane,

[6] Giampietrino, *Diane chasseresse*, a. 1553, huile sur bois, 114 × 59,1 cm, New-York, The Metropolitan Museum of Art.

la vierge chasseresse, et Hécate-Proserpine, la déesse infernale. Elle règne aussi bien dans le ciel, sur la terre, que dans les Enfers. La continuité de ces trois figures se manifeste en Artémis-Diane: les forêts et les montagnes, territoires de son activité cynégétique, «sont choses appartenant à la Lune»;[7] tout comme la mort est commune à la déesse de la chasse et à celle du monde des Ombres. La *Diana triplex*, ou *tergemina* (Virgile, *Enéide*, IV, 511), issue d'une réélaboration tardive du mythe, préservée par la tradition mythographique entre les XIII[e] et XV[e] siècles, connut une faveur particulière dans la poésie néo-pétrarquiste de la Renaissance française où la douleur de l'amant rejeté s'exprime dans l'identité de la Dame et de Diane. Maurice Scève, dans *Délie*, en 1544, plus tard Étienne Jodelle et Agrippa d'Aubigné trouvent dans la multiplicité de Diane et de ses règnes des images promptes à décrire l'antagonisme de la chasteté et du désir amoureux.[8]

Dans le tableau du musée du Louvre, le traitement cinétique et chromatique du 'personnage' formé par la déesse et le chien s'emploie à représenter la Diane lunaire. Sa pâleur, sa clarté, sa luminosité contrastent avec les frondaisons sombres et ternes auxquelles il est superposé. Le mouvement de Diane et du lévrier vers la gauche, à rebours de la lumière (dont la source n'est pas représentée), indique qu'ils se déplacent en direction du soleil, ses rayons rendant leurs corps particulièrement lumineux. C'est que, outre la course de l'astre, l'invention du peintre montre la propriété reconnue à la lune de réfléchir la lumière du soleil quand il n'est pas visible. Ce motif se rencontre, à la même époque, dans les représentations poétiques associées à l'évocation de Diane, sous la plume des poètes lyonnais, de la Pléiade et d'Étienne Jodelle.[9] Diane-Lune reluit, ce que le peintre traduit par la vivacité de la luminosité et la tonalité dorée du 'personnage' (montrée comme issue de la lumière solaire). La couleur or irradie la carnation de la déesse, ses cheveux, l'iris de ses yeux, le drapé qui passe sur son épaule droite, son carquois et ses parures (la boucle du baudrier, le croissant de lune qui orne sa tête et la barrette qui fixe le voile

---

[7] G. Boccaccio, *Généalogie des Dieux*, Paris, A. Vérard 1498, V, chap. 2.

[8] Voir: F. Rigolot, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz 1977, pp. 112-116; F. Charpentier, *Diane lyonnaise*, «Albineana. Cahiers d'Aubigné» (*Le mythe de Diane en France au XVI[e] siècle*), 14, 2002, Actes du Colloque de l'ENS Bd Jourdan, 29-31 mai 2001, réunis par J.-R. Fanlo et M.-D. Legrand, Niort, Champion-Slatkine 2002, pp. 30-32; G. Mathieu-Castellani, *La figure de Diane dans la poésie baroque et maniériste: de la dramatisation du mythe à sa décoloration*, «Albineana. Cahiers d'Aubigné», cit., pp. 149-162.

[9] Voir respectivement: F. Charpentier, *Diane Lyonnaise*, cit., pp. 26, 34; O. Pot, *Le mythe de Diane chez du Bellay: de la symbolique lunaire à l'emblème de cour*, «Albineana. Cahiers d'Aubigné», cit., pp. 57-80; G. Demerson, *Diane pour Ronsard: un mythe taciturne et toujours menacé*, «Albineana. Cahiers d'Aubigné», cit., p. 86; G. Mathieu-Castellani, *La figure de Diane*, cit., pp. 152-153, 156-157, 160.

transparent dans ses cheveux) ainsi que le pelage du lévrier et la boucle de son collier.

La marche de la déesse et du chien est aussi celle de la Diane chasseresse, à la fois archère et veneur, traquant les bêtes sauvages à travers les forêts et les montagnes, lieux inféodés à la Lune. Représenter la vierge chasseresse dans son accoutrement complet eût été superflu et eût rendu l'image univoque.

Le sol foulé par Diane est sec, terreux, caillouteux; les rares végétaux qui le parsèment sont morts, ou paraissent desséchés.[10] Les ombres que la déesse y projette sont d'un rouge sanguin, qui semble se répandre jusqu'au bord inférieur du tableau. Le peintre a utilisé cette couleur par dépôt et soustraction pour rendre le modelé du sol et son âpreté. D'autres ombres rougeoyantes sont associées au corps de la déesse, en particulier au bas de ses cheveux et sur le drapé. Ces éléments pourraient être interprétés comme une allusion à la Diane infernale, Hécate-Proserpine, régnant sur le monde des morts, et l'expression conjointe de la cruauté de la chasseresse.

Néanmoins, elle n'apparaît pas immédiatement menaçante: son arc n'est pas prêt à être bandé; pour cela, il faudrait que sa corde soit positionnée du côté intérieur de l'avant-bras. En outre, nul indice ne dénote la présence d'un éventuel gibier; à moins que le regard admoniteur de Diane n'assigne ce rôle au spectateur? Si tel est le cas, et eu égard au désintérêt du lévrier, l'assimilation joue à un niveau métaphorique. Elle pourrait relever d'une analogie entre l'amour et la chasse également présente dans la poésie contemporaine. Les poètes lyonnais ont ainsi joué de la «confusion des arcs et des flèches» de Cupidon et de Diane.[11] La flèche que la déesse rabat sur son cœur peut alluder à une telle similitude. Le motif de l'unique chien emboîtant le pas de la déesse possède en outre une valeur symbolique dans le registre amoureux. L'apparence donnée par le peintre au corps de la chasseresse confirme d'ailleurs qu'il est bien question d'amour.

La nudité de la déesse ainsi que son association avec un drapé et un voile de soie transparent, qui vient à la fois masquer et désigner son sexe, signifient la ressemblance physique de Diane et de Vénus. La représentation du voile transparent et de son 'parcours' sur le corps de la déesse a fait l'objet de toute l'attention du peintre: fixé dans ses cheveux par une barrette, il descend à droite de son cou, tombe entre ses seins et, sous l'effet du mouvement, passe devant son ventre et son sexe, puis vient envelopper sa cuisse gauche. Associé au corps féminin nu, cet accessoire constitue l'un des principaux ressorts du jeu du montré-caché affectionné par la peinture

---

[10] Voir la souche représentée dans la peinture, citée plus haut, de Giampietrino.

[11] F. Charpentier, *Diane Lyonnaise*, cit., p. 29 sq.

profane renaissante, notamment dans les représentations de Vénus et les portraits nus en Vénus.[12] La *Diane chasseresse* du musée du Louvre en présente peut-être l'une des premières occurrences en France, mais le peintre désarme sa pleine efficacité érotique en optant pour une représentation de profil du bassin de la déesse.

Ces attributs vénusiens, qui soulignent la ressemblance de la déesse de la chasse avec celle de l'amour et de la beauté, participent à définir Diane comme une anti-Vénus. Les poètes lyonnais, tout comme Étienne Jodelle, cultivèrent dans leurs œuvres la polarité originelle entre Artémis, vierge chasseresse, et Aphrodite, déesse de la volupté, autour du motif de l'anti-Vénus, nouant «les thèmes antagonistes de la chasteté et du désir amoureux».[13] Ainsi Délie est-elle pour son amant une nouvelle Diane; sa ressemblance avec Vénus fonde leur opposition:

> Je vy ma Dame avec Venus la blonde.
> Elles avoient un mesme vestement,
> Pareille voix, et semblable faconde:
> Les yeulx riantz en face, et teste ronde
> Avec maintien, qui le tout compassoit.
> Mais un regret mon cœur entrelassoit,
> Appercevant ma Maistresse plus belle.
> Car Cytarée en pitié surpassoit
> Là, ou Delie est toujours plus rebelle.[14]

Seules la cruauté de la première et la «pitié» de la seconde envers leur amant permettent de les distinguer. Pour être une anti-Vénus, Diane doit posséder tous les attraits de la déesse de l'amour. Cette ressemblance permet de dire ou de peindre la cruauté de Diane qui, dans le domaine amoureux, semble à la fois susciter le désir et l'interdire.

Il faut ainsi distinguer la Diane anti-Vénus de la Diane-Vénus (ou Diane en Vénus) dont l'iconographie se serait formée en France en liaison avec l'émergence, autour de Diane de Poitiers, de la thématique de la réconciliation de la déesse avec le cerf, entendue comme une réécriture du dénouement de la fable d'Actéon, où Diane, telle Vénus, aurait finalement eu pitié

---

[12] Sur la connaissance de ces dernières œuvres (peintes au cours des trois premières décennies du XVI[e] siècle) en France pendant la Renaissance voir H. Zerner, *«La dame au bain»*, dans *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXX[e] Colloque de Tours 1987, éd. par J. Céard, M.M. Fontaine et J.-C. Margolin, Paris, Aux amateurs de livres 1990, pp. 95-111 (repris dans H. Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion 1996, pp. 189-207).

[13] Voir: F. Charpentier, *Diane Lyonnaise*, cit., pp. 29-37; G. Mathieu-Castellani, *La figure de Diane*, cit., pp. 158-159.

[14] M. Scève, *Delie*, Lyon, S. Sabon 1544, dizain CX.

du voyeur métamorphosé.[15] Le musée de la vénerie à Senlis possède une peinture qui relèverait de l'iconographie de Diane-Vénus (ou Diane en Vénus), sans doute une réplique d'époque d'un original aujourd'hui perdu (Tav. 20).[16] Le cerf et les chiens courants, dans le lointain, évoquent l'art cynégétique et renvoient à Diane. Au repos, désarmée, elle ne participe pas à la chasse, mais caresse le cerf qui s'abreuve à ses côtés. Le lierre entourant les chênes qui les abritent ainsi que la prédominance des attributs vénusiens (la nudité, le drapé, le voile transparent, les parures de perles et la coiffure sophistiquée) consacrent la thématique du rapport amoureux. Si la dualité Diane-Vénus est commune à la *Diane au cerf* du musée de Senlis et à la *Diane chasseresse* de celui du Louvre, force est de constater que la sensualité qui en émane est très différente: la nudité exhibée, le voile insistant complaisamment sur le sexe, les mèches de cheveux tombant entre les seins de la première s'opposent à la monstration mesurée de la nudité de la seconde.[17]

La multiplicité de Diane dont cette peinture façonne l'image comporte une autre facette: celle de sa masculinité. La déesse est dotée d'un corps androgyne ou mieux, d'un corps féminin masculinisé. La musculature athlétique du dos – et l'insistance du peintre à la rendre visible – en est l'indice majeur. Voir le dos de Diane est à la limite de la vraisemblance; il résulte d'une torsion du buste peu compatible avec le mouvement du personnage. Qui plus est, son carquois n'est pas plaqué sur l'omoplate (comme il se doit pour permettre la préhension des flèches par dessus d'épaule par la main opposée),[18] mais porté en bandoulière, presque à la manière d'une épée, afin qu'il ne masque pas le dos. Le corps de la déesse possède d'autres traits morphologiques masculins: la taille n'est pas marquée; le galbe de la fesse et des cuisse est peu prononcé. Enfin sa main droite, qui tient la flèche, est très prégnante visuellement; elle semble participer à cette 'virilisation' du corps de Diane. De taille identique à la main gauche, mais de déploie-

---

[15] Sur les représentations de *Diane au repos avec un cerf* voir: F. Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris, PUF 1963, pp. 54-56, 61-63; A. Chastel, *Diane de Poitiers: l'Eros de la beauté froide*, Paris, Flammarion 1978, I, p. 272; H. Casanova-Robin, *Diane et Actéon: éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, H. Champion 2003, p. 165; Id., *Diane de Poitiers. Le mythe de Diane et l'Italie*, dans *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIV^e^ et XVII^e^ siècle. Influence, émulation, traduction*, éd. par M. Deramaix et G. Vagenheim, Publications des universités de Rouen et du Havre 2006, p. 119.

[16] Cet original est en outre connu par une réplique et une copie partielles: Anonyme, *Diane Spencer*, fragment, Althrop, collection du comte Spencer; Anonyme (Flandre ?), *Diane au cerf dans un paysage*, XVII^e^ siècle, huile sur bois, 39 × 53 cm, Gien, Musée international de la Chasse. Sur ce groupe d'œuvres voir: S. Béguin, *L'École de Fontainebleau*, cit., n. 237; B. Ottinger, *Tableaux de chasse: peintures du musée de la Vénerie*, Paris, Somogy 2001, notice n. 1.

[17] *Vide infra*.

[18] Cf. *Diane à la biche* (Fig. 2).

ment plus important, elle paraît plus grosse. La force et la robustesse de cette main retombant sur la poitrine de Diane par une flexion du poignet évoquent un traitement michelangélesque.

Si l'on se fie à une remarque incidente de Pontus de Tyard dans son *Solitaire premier* paru en 1552, cette masculinisation de Diane pourrait dériver de son double lunaire:

> Il me souvient avoir leu, que les Carrenes honoroient en reverente devotion la Lune, mais c'estoit souz nom masculin, asseurans que ceux, qui luy attribuoient nom feminin, tous effeminez et asserviz aux feminines et molles delices, chargez du Joug insupportable souz le commandement des femmes, devoient passer leur vie: et que ceux, qui la reveroient en Deité (comme on diroit) masculine, libres de toute effeminée servitude ne pourroient estre prins aux retz des delicatesses feminines, mais tiendroient leur femmes subjettes, et flexibles à la bride de leurs volontez.[19]

L'horizon des nus féminins bellifontains

La morphologie élancée et athlétique de la déesse invite à situer la création de cette image dans le contexte du décor du château de Fontainebleau. L'auteur (ou les auteurs) de la *Diane chasseresse* fut vraisemblablement actif dans cette résidence royale ou, tout au moins, possédait-il une bonne connaissance de ses ornements, antiques et grands décors.

La morphologie de Diane s'apparente à celle des grandes figures féminines nues des encadrements de stuc bordant les *quadri riportati* et les fenêtres de la chambre de la duchesse d'Étampes, favorite de François I^er^ (Fig. 3).[20] Ce décor avait été réalisé sous la direction de Primatice entre 1541 et 1544. La verticalité de ces figures, leur canon svelte,[21] leur complexion athlétique sont autant de points communs avec la silhouette de la déesse peinte dans le tableau du Louvre, tout comme les détails de la coiffure (cheveux ondulés et tresse) ainsi que la robustesse des poignets et des mains. Qui plus est, la manière dont le peintre a défié la vraisemblance afin de

---

[19] P. de Tyard, *Solitaire premier, ou Dialogue de la fureur poétique* (1552), Paris, G. du Pré 1575, p. 20.

[20] Sur cet élément du décor voir D. Trébosc, *Le décor de Primatice pour la chambre de la duchesse d'Étampes: une œuvre réflexive?*, «Seizième Siècle», 3, 2007, pp. 37-60.

[21] Il faut néanmoins noter que le canon de proportions utilisé dans ces deux œuvres diffère sur un point. Si dans les deux cas, le sexe se trouve au milieu du corps et la base des genoux au quart, de même que le visage respecte le système de proportion interne tripartite selon le fractionnement 'vitruvien', la proportion réservée à la face n'est pas identique. Alors que les figures féminines en stuc de la chambre de la duchesse d'Étampes sont dotées d'un visage dont la hauteur correspond à 1/12^e^ de la hauteur totale du corps (au lieu de 1/10^e^, le canon 'vitruvien' subissant une légère diminution), celle du visage de la *Diane chasseresse* équivaut à 1/9^e^.

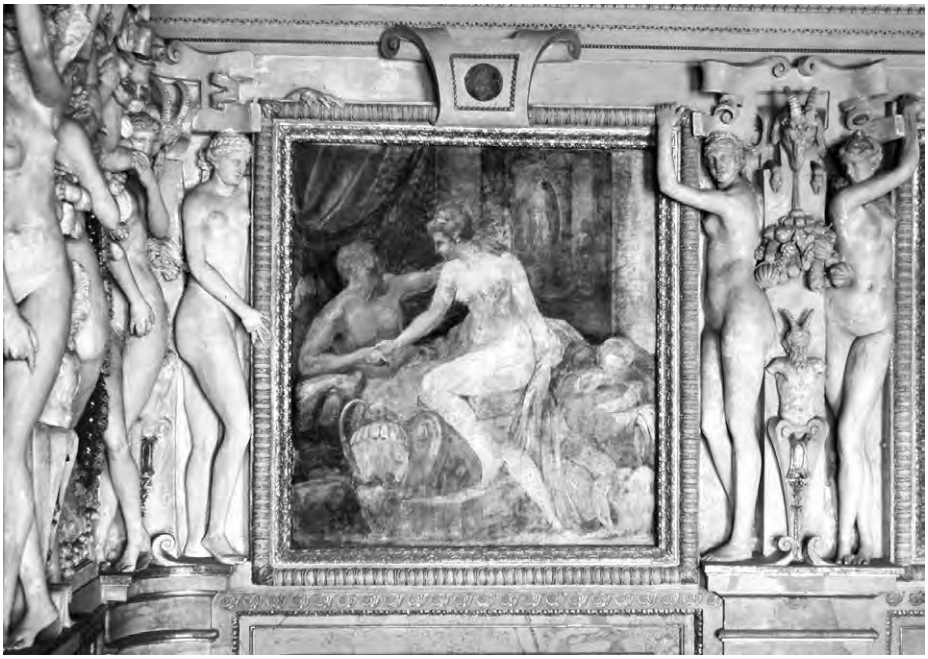


Fig. 3. Francesco Primaticcio, figures féminines nues (de part et d'autre de la fresque *Thalestris montant dans le lit d'Alexandre*), bas-reliefs de stuc, entre 1541 et 1544. Fontainebleau, Château, chambre de la duchesse d'Étampes.

montrer la musculature du dos de Diane rappelle la torsion outrée imposée dans le même but à certaines figures de stucs de la chambre de la duchesse.

Une *Diane* en marbre et des figures féminines nues en stuc pourraient donc avoir concouru à la genèse de la *Diane chasseresse*. Or la silhouette des figures en stuc de la chambre de la duchesse d'Étampes a peut-être été dessinée par Primatice en référence à la *Vénus debout* du Vatican dont il venait de faire réaliser un tirage en bronze à Fontainebleau.[22] L'auteur de la *Diane chasseresse* ne pouvait pas mieux façonner la Diane anti-Vénus qu'en fusionnant ces modèles formels et en donnant ainsi à sa reprise de la *Diane au chien* un corps vénusien.

Par ailleurs, l'image que nous propose le tableau du musée du Louvre paraît prendre le contre-pied des nus féminins couchés érotiques, lascifs, associés à l'iconographie des amours de Jupiter, représentés au château de Fontainebleau par le tableau de Michel-Ange, *Léda et le cygne*, ainsi que

[22] D. Trébosc, *Le décor de Primatice*, cit., p. 48.

par deux fresques de la galerie François I^er^ exécutées par Primatice d'après une invention de Rosso: *Danaé* (Tav. 19) et *Jupiter et Sémélé*. Le dispositif de monstration de la nudité de Diane semble contredire la formule du nu féminin couché offert au regard du spectateur concupiscent. On note des oppositions terme à terme: horizontalité/verticalité; statisme, immobilité de l'abandon/dynamisme de la course; lit ou alcôve dans un intérieur clos/paysage ouvrant sur un lointain. Ces deux formules développent en outre deux temporalités fictives différentes du rapport du spectateur au nu. Si les amantes de Jupiter se livrent à la contemplation du spectateur, la nudité de Diane n'est pas offerte. Elle est nue, mais elle ne s'exhibe pas.

La verticalité de son corps est accentuée par le choix du format qui était à l'origine encore plus étroit qu'il ne l'est aujourd'hui.[23] L'axe médian vertical joue un rôle important dans l'appréhension du dynamisme des figures. Il permet au spectateur de percevoir un déséquilibre entre la moitié gauche et la moitié droite du tableau, le corps de Diane étant majoritairement situé dans la première. La forte verticalité du format n'est pas stabilisée par la contradiction qu'aurait pu lui apporter une partition horizontale du tableau en registres parallèles. Au contraire, l'organisation de la plupart des obliques concourt à renforcer l'impression de déséquilibre déjà perçue. La pente du sol, le museau, le ventre et la queue du lévrier, l'arc et sa corde, les lignes sommitales des collines, la flèche ainsi que la ligne d'épaule de Diane constituent autant d'obliques qui convergent vers un point situé à l'extérieur du tableau, en bas à gauche. Ce parti pris de la composition accompagne, bien sûr, la représentation du mouvement en cours. Diane et le lévrier parcourent le paysage avec célérité et détermination produisant, pour le spectateur, la fiction d'une vision furtive. La déesse a tourné la tête dans sa direction, mais ne s'est pas arrêtée. Le regard du spectateur n'est en outre pas contraint par un obstacle qui le rendrait prisonnier d'un être-objet qui s'offrirait à lui. Le paysage et son lointain lui ménagent la possibilité (salvatrice?) de se détourner de la nudité. Aucune référence iconographique à l'eau ne vient par ailleurs faire allusion aux épisodes du mythe lié à la transgression. Le dispositif du tableau n'assigne donc pas au spectateur une position de voyeur.

Un portrait mythologique nu?

La nudité de Diane s'impose au regard en tant qu'elle constitue une anomalie et en raison des choix chromatiques opérés par le peintre. Rien

---

[23] Le tableau (transposé de bois sur toile à une date indéterminée) a été agrandi sur la gauche de haut en bas sur une largeur de 13 cm environ avec des fragments de toile.

ou presque ne paraît de prime abord s'opposer à sa visibilité. Néanmoins, elle n'est pas offerte au regard du spectateur. Le système formel de l'œuvre s'y oppose. L'une des causes du déploiement d'un dispositif si vertueux de monstration de la nudité au sein d'une peinture mythologique pourrait tenir au fait que la nudité olympienne n'aurait pas constitué un cadre de convenance suffisant en raison du lien du tableau avec le genre du portrait.[24]

Eu égard au visage fortement individualisé de la déesse, la *Diane chasseresse* du musée du Louvre s'apparente à un portrait mythologique. Il pourrait en outre être l'un des premiers portraits nus peints en France.

L'intérêt pour ce 'sous-genre' est manifeste à la cour depuis le début du règne de François Ier. Ainsi, lorsqu'il reçoit, en 1519, des mains de l'ambassadeur du duc, la *Vénus à la corne d'abondance* de Lorenzo Costa que lui envoie Frédéric de Gonzague,[25] le roi s'enquiert s'il s'agit d'un «portrait au naturel» de l'une des dames de compagnie de la duchesse.[26] Peut-être François Ier avait-il connaissance d'un portrait de femme nue, assise, dû à Léonard de Vinci.[27] Cette thématique réapparaît à la fin du règne de François Ier, dans le décor de la chambre de sa favorite Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes. Parmi les épisodes relatifs aux conquêtes féminines d'Alexandre le Grand peints à fresque, était représenté, dans le *quadro riportato* qui se trouvait au-dessus de la porte donnant accès au logis du roi, *Apelle peignant Campaspe devant Alexandre*. L'épisode, relaté par Pline et rendu célèbre à la Renaissance par le *Cortegiano*, met en scène Apelle peignant le portrait nu de Campaspe, la favorite d'Alexandre le Grand, à la demande de celui-ci.[28]

Le thème du portrait nu de l'amante, propre à la poésie néo-pétrarquiste, connaît un essor en France à partir du règne de Henri II. Son peintre, François Clouet, dit Janet, est sollicité par Pierre de Ronsard dans l'*Élégie à Janet, peintre du Roy*, publiée en 1554.[29] Le poète lui demande d'exécuter un portrait de sa maîtresse nue d'après la description qu'il lui

---

[24] Peut-être est-ce également la raison de la part importante accordée au visage dans le rapport de proportions (*vide supra* n. 22).

[25] Lorenzo Costa, *Vénus à la corne d'abondance*, 1518, huile sur bois, 130 × 70 cm, lieu de conservation inconnu.

[26] M. Hamilton Smith, *François Ier, l'Italie et le château de Blois. Nouveaux documents, nouvelles dates*, «Bulletin monumental», 4, 174, 1989, t. 147-IV, p. 309.

[27] Cette représentation, perdue, est connue par une copie contemporaine attribuée à un suiveur de Léonard de Vinci: *Portrait de femme* dit *Joconde nue*, 1er quart du XVIe siècle, dessin, 72,4 × 54 cm, Chantilly, musée Condé.

[28] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 36, 86-88; B. Castiglione, *Il Libro del cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, Venise, Aldina 1528, libro primo, pp. 56-57 (reproduction anastatique, Rome, Bulzoni 1986). Ce dernier ouvrage avait été traduit en français en 1537.

[29] Dans les *Mélanges*; repris dans *Le Premier livre des Amours (1555)*, voir P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, tome I, éd. par G. Cohen, Paris, Gallimard 1950, pp. 105-109.

fait des parties de son corps qu'il connaît et de celles qu'il imagine. Ce poème a été rapproché du développement du portrait nu en France dans le dernier tiers du XVI[e] siècle, sous la forme de l'iconographie dite de la dame à sa toilette.[30] D'un point de vue chronologique, la *Diane chasseresse* du musée du Louvre apparaît plus proche de l'*Élégie à Janet* que ne le sont ces dernières peintures.

Diane «en Diane»

Charles Sterling a le premier, semble-t-il, proposé de voir dans la *Diane chasseresse* un «portrait métaphorique de Diane de Poitiers».[31] Il fut suivi par Françoise Bardon qui crut cette hypothèse accréditée par une source du XVII[e] siècle mentionnant la présence d'un portrait nu de Diane de Poitiers en «Diane chasseresse», associé à des portraits dynastiques, dans une galerie du château d'Anet.[32] Ce témoignage est dû à Denis II Godefroy, détenteur de la charge d'historiographe de France, qui visita le château d'Anet, demeure de César de Vendôme, en mai 1640, soit près d'un siècle après la période d'exécution présumée du tableau.[33] Dans l'état actuel des connaissances, cette source n'est corroborée par aucun document datant de la seconde moitié du XVI[e] siècle. Il se peut qu'elle rende compte d'aménagements dus à César de Vendôme ou à son père. Néanmoins, la valeur de ce témoignage pour l'identification de Diane de Poitiers dans le tableau du musée du Louvre a été entérinée par André Chastel dans un célèbre article publié en 1966.[34] Plus récemment, ce texte a suscité une prise de

---

30 Voir: F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, G. Narr 1987, p. 126 sq. et H. Zerner, *La dame au bain*, cit.

31 C. Sterling dans *Le Triomphe du maniérisme européen: de Michel-Ange au Grèco*, catalogue de l'exposition (Amsterdam, Rijksmuseum, 1[er] juillet-16 octobre 1955), seconde exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe, Harlem, Enschede & Zonen 1955.

32 F. Bardon, *Diane de Poitiers*, cit., p. 97.

33 *Description de la maison d'Anet, veue le mardi, seconde feste de la Pentecoste, 29 mai 1640 par Denis II Godefroy*, Bibliothèque de l'Institut de France, ms Godefroy 219, t. VI, fol. 55-59: «une longue Galerie, toute remplie de plusieurs excellents tableaux de païsages et autres représentations, de pourtraicts de la susdite Diane de Poitiers, tantost peinte en chasseresse, en la forme et nue comme la Diane des Anciens, tantost richement vestue et en grande pompe à la mode du temps, tantost comme elle estoit en ses plus jeunes ans, et tantost plus âgée, bref en plusieurs diverses postures et équipages. Au bout de cette Galerie, en un fort grand tableau, se voit tiré au naturel, le Roy Henri second à cheval, vestu de gris, blanc et noir, une petite toque avec pennache sur la teste, fort vivement représenté, et, autour, quantité d'autres pourtraits de plusieurs Rois et Reines de France (seulement depuis St. Louis), et plusieurs tableaux de parents et parentes de la susdite Diane».

34 A. Chastel, *Diane de Poitiers*, cit., p. 269.

distance de la part de Henri Zerner, lors d'un état de la question sur les représentations de Diane de Poitiers,[35] et de Thierry Crépin-Leblon, qui, en marge d'une communication sur l'emblématique de Henri II, insiste sur la «confusion» induite par cette source installant une «tradition d'identification systématique des représentations de Diane avec des portraits de la duchesse de Valentinois».[36] S'il faut se garder d'identifier la peinture du musée du Louvre avec le tableau vu par Denis Godefroy en 1640 dans une galerie du château d'Anet, la question du rapport de cette œuvre à Diane de Poitiers n'est pas close.

La comparaison du visage de la *Diane chasseresse* avec un portrait de Diane de Poitiers âgée dessiné par François Clouet dans les années 1555 laisse envisager un lien entre ces deux images (Fig. 4). En dépit d'une coiffure, d'une orientation et d'une inclinaison de la tête, ainsi que d'une direction du regard différentes, les deux visages présentent des similitudes. Ils partagent une même chevelure blonde bouclée, un front haut et large, ainsi qu'une même articulation entre les arcades sourcilières et le nez, une petite bouche aux lèvres fines et un menton pointu. Le visage de la déesse dans le tableau du musée du Louvre possède les traits physionomiques propres à la représentation de Diane de Poitiers dans ce dessin de François Clouet où est particulièrement manifeste sa volonté de représenter des physionomies singulières en dépit de la mise en œuvre d'une formule tendant à la standardisation des visages.[37] Par ailleurs, comme dans les portraits peints de François Clouet, on note la présence, en haut à gauche de l'iris, d'une tache blanche imitant le reflet de la lumière ambiante dans l'œil.

Les traits physionomiques que nous attribuons à Diane de Poitiers semblent néanmoins idéalisés dans la *Diane chasseresse*: le double menton est atténué; les cernes sous les yeux sont lissés. La couleur des yeux diffère également: les iris ne sont pas bleus mais dorés. Une raison d'ordre séman-

---

[35] H. Zerner, *Diane de Poitiers, maîtresse de son image?*, «Albineana. Cahiers d'Aubigné», cit., p. 339.

[36] T. Crépin-Leblond, *Sens et contresens de l'emblématique de Henri II*, dans *Henri II et les arts*, Actes du Colloque international, école du Louvre et musée national de la Renaissance, Écouen, 25-27 septembre 1997, éd. par H. Oursel et J. Fritsch, Paris, École du Louvre 2003, p. 91, n. 65.

[37] É. Jollet, *Jean et François Clouet*, Paris, Lagune 1997, pp. 219 et 221, à propos de ce portrait: «la géométrisation du visage semble, dès les années 1550-1555, mise à l'épreuve de la diversité des physionomies. Dans *Diane de Poitiers*, le principe du «champ convexe» paraît utilisé de manière caricaturale: le menton est minuscule, le nez effrontément pointé en avant; seule la partie supérieure de la face est traitée de manière canonique. Nous proposons de parler, à propos des œuvres de cette époque, de «déformation naturelle». En effet, le portrait de Diane de Poitiers n'est qu'un exemple extrême de la présentation des physionomies singulières».



Fig. 4. François Clouet, *Portrait en buste de Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois*, dessin au crayon noir, sanguine, vers 1540, entre 1550 et 1555. Chantilly, Musée Condé.

tique est vraisemblablement à l'origine de cette divergence, comme de l'atténuation de l'incarnat des lèvres.[38]

Plutôt qu'un portrait mythologique de Diane de Poitiers «en Diane», peut-être faut-il voir dans la *Diane chasseresse* une représentation de la déesse faisant allusion à la duchesse de Valentinois grâce à l'introduction de ses traits distinctifs ou 'attributs' physiologiques.

Rêverie interprétative

Fonder une interprétation sur la perception d'une ressemblance est périlleux. Des mythèmes communs entre la *Diane chasseresse* du musée du Louvre et plusieurs productions poétiques célébrant la duchesse de Valentinois existent, mais pourrait-il en être autrement? Ils ont trait à sa triplicité et à sa propriété lunaire.

C'est ainsi à la *Diana triplex* qu'Étienne Jodelle compare Diane de Poitiers au début de l'un des deux tercets qu'il lui consacre dans ses *Inscriptions en vers Heroïques Latins, pour les images des Princes de la Chrestienté*: elle est *Luna, Diana, Hecate, Tenebris, Sylvisque, Ereboque*.[39]

Pierre de Ronsard et Joachim du Bellay usent plus volontiers du motif de la lune qui reluit. Le premier compare l'influence de Diane de Poitiers à cette propriété de la lune:

> Tout ainsi que la Lune en s'approchant aupres
> Du Soleil prend sa clarté, vertu, force, et puissance,
> Puis s'esloignant de luy, d'une douce influence
> Et ciel, et terre, et mer elle nourrist apres:
>
> Ainsi nostre Soleil, vous ornant de ses rais,
> Vous fait par tout verser un bon-heur en la France».[40]

Ces vers de Pierre de Ronsard, extraits d'un sonnet publié en 1559, relèveraient, selon la proposition d'Olivier Pot, de la constitution, sous le règne de Henri II, de «l'imaginaire politique d'une *Diana Mediatrix*», dans lequel Diane de Poitiers revêtirait la fonction d'une médiatrice entre le roi et ses

---

[38] *Vide supra*, p. 143.

[39] É. Jodelle, *Le Recueil des inscriptions, figures, devises et masquarades ordonnees en l'hostel de ville à Paris, le Jeudi 17 de Fevrier 1558. Autres Inscriptions en vers Heroïques Latins, pour les images des Princes de la Chrestienté*, Paris, A. Wechel 1558, f. 38v.

[40] P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, t. X. *Second Livre des Meslanges (1559). Les Œuvres (1560)*, éd. par P. Laumonier, Paris, E. Droz 1939, p. 70. Les vers suivants en appellent à la médiation de Diane au bénéfice particulier du poète.

sujets. Outre la référence à la propriété de la lune de réfléchir la lumière du soleil, la position médiane de Diane de Poitiers dans la structure de poèmes de Pierre de Ronsard et de Joachim du Bellay mimant l'organisation de la cour accréditerait cette hypothèse.[41] Il faut noter que le motif de la lumière lunaire prend une autre valeur dans deux odes adressées à la duchesse de Valentinois par Joachim du Bellay. La première, en vers français, recourt à trois reprises à une métaphore assimilant la lumière lunaire à la chasteté, à la constance, puis à la vertu de Diane de Poitiers; le poète paraît insinuer que cette lumière émane de Diane même, tel le Soleil qui irradie.[42] Le dépassement du référent mythologique devient explicite dans l'ode latine:

> Nocturna mica tilla face, at micat ista diurna,
> Illa notho, haec proprio lumine clara micat.
> Illa uagocursucoeli per nubila fertur,
> Virtutis recta fertur at ista uia.
> Denique nec tota est, nec semper candida Phoebe,
> At tota, et semper Cynthia nostra micat.[43]

Comme l'a noté Hélène Casanova-Robin «c'est de l'intérieur, de sa propre *uirtus* que naît la lumière de Diane», le poète fusionnant la référence lunaire au motif de la «luminosité de l'aimée» issu de la poésie néo-latine italienne d'inspiration pétrarquiste.[44] Le tableau du musée du Louvre ne semble pas avoir emprunté cette même voie.[45]

Quant aux aspects masculins du corps de la déesse dans la *Diane chasseresse*, ils pourraient être regardés comme un autre 'attribut' physionomique renvoyant à Diane de Poitiers. Les éléments biographiques que

---

[41] O. Pot, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les* Amours *de Ronsard*, Genève, Droz 1990, pp. 473-487; Id., *Le mythe de Diane chez du Bellay: de la symbolique lunaire à l'emblème de cour*, «Albineana. Cahiers d'Aubigné», cit., pp. 58-62 et p. 77, n. 44.

[42] J. du Bellay, *Œuvres poétiques*, t. V, *Poésies diverses* (1561), éd. par H. Chamard, Paris, STFM 1923, «A Madame Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois» (avant 1560), pp. 371, 379, 386-387.

[43] J. du Bellay, *Diana Pictonica Valentinorum Dux* (avant 1560), dans *Ioachimi Bellaii andini poetae clarissimi xenia, seu illustrium quorundam Nominum allusionnes*, Paris, F. Morel 1569, f. 5: «La torche de la déesse brille de nuit, mais celle-ci brille de jour. / Celle-là brille d'une lumière d'emprunt; / Celle-ci brille, éclatante, de sa propre lumière. / La déesse est emportée, dans sa course vagabonde à travers les nuages du ciel, mais celle-ci est emportée sur le droit chemin de la vertu. Enfin Phoébé n'est pas toujours entièrement brillante d'un blanc lumineux, mais notre Cynthie brille tout entière, toujours» (trad. tirée de H. Casanova-Robin, *Diane de Poitiers*, cit., p. 115, n. 19). Olivier de Magny recourt au même renversement, destiné à célébrer la supériorité de la nouvelle Diane, voir O. de Magny, *A Diane de Poytiers Duchesse de Valentinois*, dans *Les Odes*, Paris, A. Wechel 1559 (le privilège date de 1557), f. 11v.

[44] H. Casanova-Robin, *Diane de Poitiers*, cit., pp. 114-115.

[45] *Vide supra*, p. 143.

nous possédons (sa grande taille, sa pratique de l'équitation et de la chasse, la dureté dont elle fait preuve dans la gestion de ses affaires, ainsi que son rôle politique)[46] laissent penser que le comportement de la duchesse a pu être perçu comme masculin. L'ambassadeur de Charles Quint, Jean de Saint-Mauris, dans ses dépêches, ne la désigne-t-il pas par le nom de code Silvius?[47] De même, avant de vanter les vertus de la duchesse, Joachim du Bellay, dans l'ode en vers français précédemment citée, ne célèbre-t-il pas la proximité de Diane de Poitiers et du roi en usant du masculin dans les sept premières strophes? La troisième et la quatrième, où le poète fait explicitement référence à la duchesse de Valentinois, sont particulièrement étonnantes:

> Heureux est celuy donques
> Qui en peult approcher,
> Et plus heureux quiconques
> Leur est aymable et cher.
> Les cieux, dès qu'il fut né,
> Cest heur luy ont donné.
>
> La grand'main plantureuse
> Des Dieux et du bonheur
> Vostre naissance heureuse
> Combla de cest honneur,
> Seul né, comme je croy,
> Pour estreaymé d'un Roy.[48]

Le recours au féminin n'intervient qu'à la huitième strophe: «Et vous heureuse aussi / D'en estre aymee ainsi».

Au terme de ces remarques, émerge sinon une hypothèse du moins une rêverie. Celle d'un tableau commandé par Henri II à un peintre de la cour, représentant la déesse associée au système emblématique du souverain[49] et prenant pour modèle l'antique que le pape venait de lui offrir. Cette image de la multiplicité de Diane ferait allusion à celle qui est la maîtresse du roi depuis presque vingt ans en reprenant ses traits physionomiques, fixés quelque temps auparavant par François Clouet. L'œuvre produirait un commentaire de leur relation. La masculinité de la Diane que révère

---

[46] Voir I. Cloulas, *Diane de Poitiers*, Paris, Fayard 1997.

[47] Ce qui a pour conséquence qu'il relate ses faits et gestes en employant le masculin, voir C. Paillard, *La mort de François I^er^ et les premiers temps du règne de Henri II, d'après les dépêches de Jean de Saint-Mauris, ambassadeur de Charles-Quint à la cour de France (avril-juin 1547)*, «Revue historique», V, 1877, p. 110 sq.

[48] J. du Bellay, *A Madame Diane*, cit., pp. 368-369.

[49] Voir T. Crépin-Leblond, *Sens et contresens*, cit., en particulier pp. 78-79.

Henri le tiendrait éloigné de sa sujétion, tout comme les *Carrenes* mentionnés par Pontus de Tyard. On sait que François Ier avait exhorté son fils sur son lit de mort «de non tant se soubmettre à la voulunté d'aultres, comme il avoit fait à celle de lad. dame d'Estampes».[50] La construction de l'image, prenant le contre-pied des peintures de nus féminins couchés représentant les amours de Jupiter-François Ier, ainsi que son caractère anti-vénusien exprimeraient l'écart existant entre la liaison de Henri II et de Diane et celle qu'entretenaient le défunt roi et Anne de Pisseleu. À ce titre, la citation des nus vénusiens du décor réalisé pour la chambre de cette dernière opérerait à un double niveau sémantique: si la Diane antique est décrite comme une anti-Vénus, la Diane moderne est présentée telle une anti-duchesse d'Étampes.[51] Comme si l'œuvre entendait célébrer le nouveau mode de relation instauré entre le souverain et sa favorite.

---

[50] C. Paillard, *La mort de François Ier*, cit., p. 101.

[51] Sachant que la duchesse d'Étampes a pu être identifiée à la déesse de l'amour: alors qu'à la fin de l'année 1543 certains bronzes fondus d'après les antiques romaines sont en cours d'achèvement, François Ier ne manque pas d'attirer l'attention de la duchesse d'Étampes sur le «beau corps, parfaitement formé» du bronze tiré de la *Vénus debout* du Belvédère, non sans assimiler son idéale beauté à celle de la duchesse (voir la lettre de l'ambassadeur Alfonso Calcagnini au duc de Ferrare, datant du 23 décembre 1543, transcrite par C. Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pise, Scuola Normale Superiore 2001, p. 87). Sur l'antagonisme entre Diane de Poitiers et Anne de Pisseleu voir I. Cloulas, *Diane de Poitiers*, cit., pp. 163-164.

CREDITI FOTOGRAFICI

p. 6. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Roma, la provincia di Viterbo e l'Etruria Meridionale; p. 41. Foto Antonio Quattrone/Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze; p. 65. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Archivio Fotografico della Galleria Estense di Modena; pp. 66, 78, tavv. 7-9. Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza; p. 82, tav 41. New York, The Metropolitan Museum of Art; pp. 92, 98, 121, tav. 13. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Gallerie degli Uffizi, Firenze; p. 97. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Polo Museale della Toscana, Firenze; pp. 114, 117-118, 120 (fig. 6). Foto Patrizia Tosini; pp. 120, 427. Washington, National Gallery of Art, NGA Images; p. 139. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Galleria Estense di Modena, Archivio Fotografico/Foto Luigi Romano; pp. 128, 132. Foto Vincenzo Negro; p. 143. Madeleine Coursaget/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari; p. 150. Foto Delphine Trébosc; p. 155. René-Gabriel Ojéda / RMN-Réunion des Musées Nationaux/ distr. Alinari; p. 176, tav. 12. Gérard Blot/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari; pp. 185-189, 210-211, 227, 230, 250, 256 (fig. 3). Foto Costantino Sergi/Consorzio Residenze Reali Sabaude; pp. 191, 193, 235, 242, 243, 245 (fig. 6), tavv. 33-37. Foto Giorgio Olivero/Consorzio Residenze Reali Sabaude; p. 221. Londra, British Museum (©The Trustees of the British Museum); pp. 238, 245 (fig. 7). Foto Impresa GER.SO. S.r.l., Bologna. Su concessione della Città di Torino; p. 249. Foto Costantino Sergi/Musei Reali di Torino-Museo di Antichità; p. 374. Dallas Museum of Art, DMA (lent by The Michael L. Rosenberg Foundation); p. 378. Michel Urtado/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari; p. 387. Pierre Philibert/RMN-Réunion des Musées Nationaux/ distr. Alinari; p. 390. Petit Palais/Roger-Viollet/Alinari; p. 397. By permission of the Provost and Fellows of Eton College; pp. 402-403. Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico; p. 411. Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Biblioteca Universitaria, Archivio Storico Fotografico dell'Università; pp. 416, 418, 420. Foto Costantino Sergi/Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, Biblioteca Storica; p. 421, tav. 46. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, Archivio Fotografico; p. 423. Foto David Vicario; p. 426. Lewandowski Hervé/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari; p. 428. Centre Pompi-

dou, MNAM-CCI/Jean-Claude Planchet/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari/© Succession Picasso, by SIAE 2018; p. 429. Robert Smithson/© Robert Smithson, by SIAE 2018; tav. 1. Musée du Louvre, RMN-Grand Palais/Thierry Ollivier/distr. Alinari; tav. 2. Archivio Fotografico Borromeo; tav. 3. Foto Bibliothèque Nationale de France; tav. 4. Foto Blauel Gnamm - Artothek/Archivi Alinari; tav. 5. Franco Cosimo Panini Editore © su licenza Fratelli Alinari; tav. 6. Foto Mauro Magliani. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Archivi Alinari, Firenze; tav. 10. Foto © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali; tav. 11. Fondazione d'Arco, Mantova; tav. 16. DeA Picture Library, concesso in licenza ad Alinari; tav. 17. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Archivi Alinari, Firenze; tav. 19. RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari; tav. 20. Agence Bulloz/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari; tav. 21. Fine Art Images/Archivi Alinari, Firenze; tav. 22, 24. Musée des Châteaux de Versailles et de Trianon/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari; Tav. 23. Foto Wolfang Fuhrmannek/Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; tav. 25. Foto Progetto La Venaria Reale; tav. 27. Foto Massimo Listri; tav. 26. Foto Giancarlo Tovo/Consorzio Residenze Reali Sabaude; tavv. 28, 30, 31. Laboratorio Imaging della Fondazione Centro Conservazione e Restauro «La Venaria Reale»/Consorzio Residenze Reali Sabaude; tav. 29. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Polo Museale del Piemonte; tav. 32. Laboratorio Imaging della Fondazione Centro Conservazione e Restauro «La Venaria Reale»/Genova, Musei di Strada Nuova-Palazzo Bianco; tav. 38. Su concessione dell'Archivio Storico della Città di Torino; tav. 42. Thierry Le Mage/RMN Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari; tav. 43. Foto Sergio Buono/Bologna, Galleria d'Arte Moderna, MAMbo; tavv. 44-45. Foto Marco Ravenna/Electa/Mondadori Portfolio.

Si ringraziano tutte le istituzioni e i fotografi che hanno consentito la riproduzione dei materiali iconografici.



Tav. 1. *Artemide cacciatrice*, detta *«Diana di Versailles»*, marmo, II sec. d.C., copia romana da un originale greco del IV sec. a.C. Parigi, Musée du Louvre.



19



20



Tav. 21. Pittore attivo in Francia, *Diana cacciatrice*, olio su tavola trasportato su tela, 1550-1560 circa. Parigi, Musée du Louvre.

INDICE

Introduzione . . . . . Pag. V

DALL'ANTICHITÀ ALLA CIVILTÀ DELLE CORTI

Gioachino Chiarini, *Diana e la Luna* . . . . . » 3

Luigi Surdich, *Giovanni Boccaccio: Diana e Venere* . . . . . » 9

Rinaldo Rinaldi, *Casta Diana* . . . . . » 25

Stefania Lapenta, *Metamorfosi iconografiche di Diana dall'antichità al Rinascimento* . . . . . » 35

LE CORTI ITALIANE E LA CORTE DI FRANCIA

Elisabetta Fadda, *Un 'soggetto acquaticcio': Diana al bagno negli affreschi di Parmigianino a Fontanellato. Il ritratto emblematico dei committenti* . . . . . » 55

Valentina Conticelli, *Dea natura, Diana Efesia e Diana nera. Motivi iconografici nella committenza di Francesco I de' Medici: dallo studiolo di Palazzo Vecchio alle grottesche degli Uffizi* . . . . » 85

Patrizia Tosini, *In cerca di Diana. Il mito della dea nelle residenze del Lazio nel Cinquecento* . . . . . » 103

Sonia Cavicchioli, *Diana assente. Miti letterari nella decorazione delle residenze estensi del Seicento* . . . . . » 123

Delphine Trébosc, *Peindre Diane et ses doubles: La* Diane chasseresse *du musée du Louvre* . . . . . » 141

Céline Bohnert, *Diane à la cour de France sous Louis XIII: évolution esthétique et signification politique du mythe dans les années 1620* . . . . . » 161

LA REGGIA DI DIANA ALLA VENARIA REALE

Giovanni Barberi Squarotti, *Le* Inscriptiones *di Emanuele Tesauro e gli affreschi della Reggia di Venaria* . . . . . Pag. 183

Clara Goria, *Diana e l'immagine del potere. Jan Miel e il cantiere decorativo della Venaria Reale* . . . . . » 205

Sara Martinetti, *L'Anticamera di Ifigenia e la Sala dei Templi di Diana: Andrea e Giacomo Casella decoratori a Venaria e nelle residenze di corte* . . . . . » 231

Paolo Cornaglia, *Il Tempio di Diana. Giardini italiani e confronti europei* . . . . . » 247

DIANE IN MUSICA

Michele Curnis, *Novelli Endimioni e falsi Atteoni nella* Diana schernita *(Roma 1629)* . . . . . » 267

Jean Duron, *Diane et la musique française du Grand Siècle* . . . . . » 291

Leonardo J. Waisman, *Metamorphosis in Reverse: Diana, from Goddess to Woman in Da Ponte and Martín y Soler's* L'arbore di Diana . . . . . » 313

Febo Guizzi, *Altre Diane* . . . . . » 325

SGUARDI TRA SETTE E NOVECENTO

Francesca Fedi, *Percorsi artemidei tra Gravina e Leopardi* . . . . . » 349

Alessandro Malinverni, *Il ritratto «en Diane» nella Francia del Settecento* . . . . . » 365

Liliana Barroero, *Il mito di Diana nel secondo Settecento romano. Batoni e dintorni* . . . . . » 393

Monica Tomiato, *«Favole antiche per le arti moderne»: intorno a Diana nell'Ottocento* . . . . . » 409

Michele Dantini, *Robert Smithson preterintenzionale. Disseminazioni, specchi, frammenti* . . . . . » 425

Crediti fotografici . . . . . » 433

Indice dei nomi . . . . . » 435

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI MAGGIO 2018

ISSN 2532-2214

La Venaria Reale

Residenze Reali Sabaude

ISBN 978 88 222 6535 7