

***Mona Lisa*, métamorphoses d'une présentation**

Fabien Bellat

Volume 5, Number 2, Spring 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033515ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033515ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bellat, F. (2011). *Mona Lisa*, métamorphoses d'une présentation. *Muséologies*, 5(2), 43–75. <https://doi.org/10.7202/1033515ar>

Article abstract

En remontant l'histoire des péripéties muséologiques du célèbre tableau de Léonard de Vinci, *Mona Lisa*, le récit de Fabien Bellat révèle à quel point la métamorphose des modes de présentation a modifié la perception et le statut de l'oeuvre. En établissant combien cette pratique n'a rien d'innocent, il démontre comment la relation du public avec l'oeuvre se trouve associée puis à sa spectacularisation et à sa projection dans une dimension mythique, et de quelle façon ce phénomène pose un défi supplémentaire pour le musée.

2

Fabien Bellat

Mona Lisa, métamorphoses d'une présentation

En remontant l'histoire des péripéties muséologiques du célèbre tableau de Léonard de Vinci, *Mona Lisa*, le récit de Fabien Bellat révèle à quel point la métamorphose des modes de présentation a modifié la perception et le statut de l'œuvre. En établissant combien cette pratique n'a rien d'innocent, il démontre comment la relation du public avec l'œuvre se trouve associée puis à sa spectacularisation et à sa projection dans une dimension mythique, et de quelle façon ce phénomène pose un défi supplémentaire pour le musée.

Fabien Bellat est docteur en Histoire de l'art de l'Université Paris X. Spécialisé dans l'architecture soviétique, il a mené l'essentiel de ses recherches en Russie – notamment auprès de l'Institut d'Architecture de Moscou et du Musée Tchoussév. En France il a eu l'occasion de travailler pour les musées majeurs que sont Orsay et le Louvre, ainsi qu'enseigné l'Histoire de l'art contemporain à l'Université de Nantes. Depuis peu établi au Canada, il enseigne actuellement la théorie et pratique du patrimoine à l'Université du Québec en Outaouais.
fabien.bellat@gmail.com

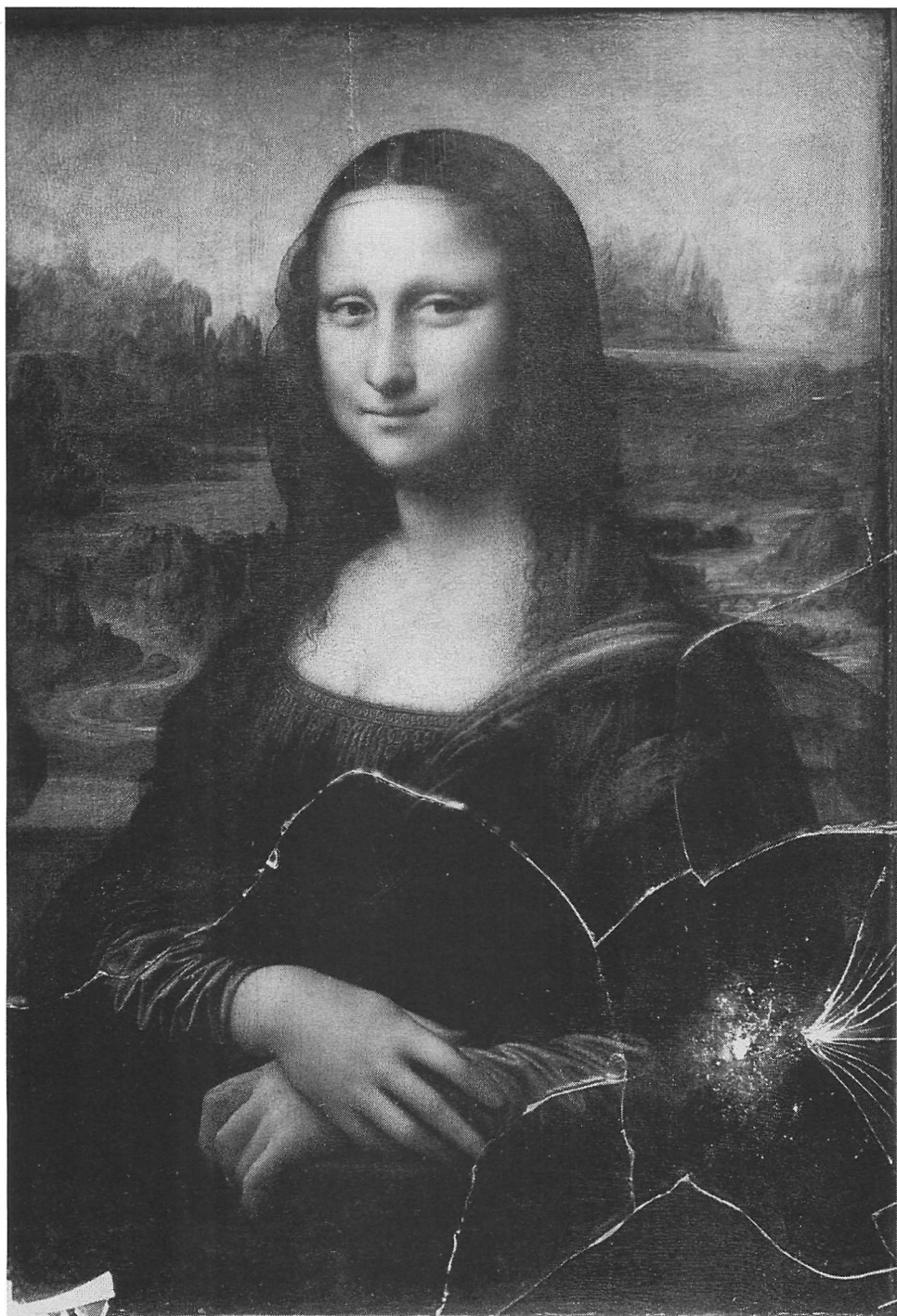


Illustration 2
Mona Lisa, après l'attaque de 1956,
photographe non identifié,
© DR – archives de la DMF, Paris.

1

Au Louvre je remercie tout particulièrement M. Henri Loyrette, président-directeur, M. Vincent Pomarède, conservateur en chef du Département des Peintures, et M. Vincent Delieuvin, conservateur chargé des peintures italiennes. Leur aide m'a été précieuse, pour une précédente recherche sur le voyage moscovite de *La Joconde*, pour l'accès aux Archives du musée et de la Direction des Musées de France. L'accueil chaleureux de M. Laclotte, ancien président du Louvre, fut aussi d'une grande aide; qu'il en soit cordialement remercié.

2

FELICIANO, Hector. *Le musée disparu, enquête sur le pillage d'œuvres d'art en France par les nazis*. Paris : Gallimard, 2009.

3

Sur le sujet voir BAZIN, Germain. *Souvenirs de l'exode du Louvre 1940-1945*. Paris : Somogy, 1992; et FONKENELL, Guillaume (dir.). *Le Louvre pendant la guerre. Regards photographiques 1938-1947*. Paris : Éditions du Musée du Louvre, 2009.

Comme toute œuvre universellement admirée, *Mona Lisa* n'a pourtant rien du monument inaltérable¹. Ici il ne s'agira pas tant de la nature du panneau, de son état – dossier largement balisé – que des étapes qui ont conduit à sa présentation actuelle. Car la mise en place d'une œuvre n'a rien d'innocent. Au contraire, elle révèle souvent l'histoire connexe de la réception d'une création, de son écho sacralisé dans les imaginaires. Les œuvres iconifiées par le public ont leurs dangers, spécialement quand vient le moment d'en établir la position dans un musée ou une exposition. Sur ce point le Musée du Louvre en a une expérience solide, cet ambitieux mais petit portrait de femme par Léonard de Vinci étant un patrimoine dont la réputation est devenue *in fine* un obstacle. Cela donne lieu à une sorte d'implicite quoique instable chiasme muséal : les transformations du Louvre ont un impact sur la présentation de *Mona Lisa*, et sa présentation marque le Louvre et ses mœurs.

Péripéties historiques, conséquences muséographiques

En se circonscrivant au seul XX^e siècle, l'époque fut rocambolesque pour *Mona Lisa*. Volée en 1911, retrouvée fin 1913, mise en sécurité à Bordeaux puis Toulouse lors de la guerre 1914-1918, évacuée en 1938 lors de l'invasion des Sudètes par Hitler, à nouveau déménagée en 1939 au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre passa d'abord par les châteaux de Chambord et d'Amboise, puis à l'abbaye de Loc-Dieu, au musée Ingres de Montauban, au château de Montal et dans d'autres caches dans le Lot et les Causses – avant de revenir enfin au Louvre le 17 juin 1945. *Mona Lisa* subit aussi les fantasmes de la guerre – la radio anglaise déclara l'œuvre spoliée par les nazis², ce que les sbires de Pétain au gouvernement de Vichy pressèrent le Louvre de démentir³. Ces voyages à répétition liés aux aléas d'une histoire violente et troublée ont posé avec acuité au Louvre la question cruciale de la sécurité de l'œuvre, notamment sur les sujets de l'humidité et des déformations possibles du panneau en peuplier.

Les derniers déplacements – consentis cette fois – de *Mona Lisa* ont ainsi contribué par ricochet à l'évolution de sa présentation. De fait, les expositions aux États-Unis en 1963, au Japon et finalement en URSS en 1974 furent dorénavant l'objet d'un souci croissant concernant les conditions de protection et d'hygrométrie. Si André Malraux fut à l'origine des présentations de Washington et New York en 1963, geste apprécié par les Kennedy⁴, en 1974 *Mona Lisa* servit à nouveau des objectifs diplomatiques, ceux du président Pompidou face au Japon. Le passage en URSS cette même année prouva les limites des échanges culturels de prestige, le Kremlin de Brejnev faisant alors pression sur l'Élysée pour que le tableau soit exposé au musée Pouchkine de Moscou. En somme, au retour du Japon, *Mona Lisa* fut victime d'un détournement d'avion non par des terroristes mais par une superpuissance mondiale⁵... Dans un contexte de guerre froide, l'URSS ne dédaignait pas d'utiliser également la culture comme instrument de pression et de propagande.

Ces manifestations singulières, où l'œuvre fut confrontée à des intérêts d'État, suscitèrent par contrecoup une fronde croissante des milieux culturels et muséaux. Ainsi l'ancien conservateur au Louvre et académicien René Huyghe fustigea avec acrimonie les pérégrinations impromptues de *Mona Lisa*, la déclarant « Parapluie pour chefs d'État », utilisée « à des fins publicitaires », concluant avec un sombre cynisme : « pourquoi n'irait-elle pas en Afrique ou chez Mao ? »⁶. De son côté, Jean Chatelain, alors directeur des Musées de France, résuma plus civilement une opinion très partagée par les professionnels des musées : « Il ne faut pas jouer avec les symboles. Je suis contre le fétichisme, mais aussi contre l'excès de désacralisation »⁷. Eu égard à la dimension mondiale de ces déplacements, des conditions inédites de transport durent être imaginées. Fut ainsi construit en 1963 un conteneur spécial en acier (ill. 1), pour le transport par voie maritime sur le paquebot *France*. En comparaison avec la caisse de bois de 1939, ce gros habitacle de métal marquait un changement technologique conséquent, passant de l'artisanat à l'ère du sputnik... Ce conteneur étanche était intérieurement

4 MARTEL, Frédéric. *De la culture en Amérique*. Paris : Gallimard, 2006, p. 36 ; et surtout les témoignages télévisés conservés à l'Institut national de l'audiovisuel : « *La Joconde à Washington* » (9 janvier 1963) et « *La Joconde aux USA* » (10 janvier 1963) sur <<http://www.ina.fr/art-et-culture/musees-et-expositions/video/CAF90008299/la-joconde-aux-usa.fr.html>>, où Malraux et Kennedy entourent l'œuvre, sous les accents tonitruants de *La Marseillaise*...

5 Le sujet étant pittoresque et jusque-là peu exploité, j'ai également voulu faire le point sur la question. (Voir BELLAT, Fabien, « Comment Brejnev détourna *La Joconde* », à paraître.)

6 René Huyghe, cité par WARNOD, Jeanine. In. « New York-Tokyo-Moscou... *La Joconde* est devenue un poster publicitaire ». Paris : *Le Figaro*, 10 juin 1974, p. 3.

7 *Id.*



Illustration 1

Le container pour le transport
de *Mona Lisa* aux États-Unis, vers
1963, photographe non identifié,
© DR – archives de la DMF, Paris

8

Archives des Musées de France, compte-rendu de réunion de la Direction des Musées de France, février 1974, cote P30 Léonard de Vinci, dossier du voyage au Japon.

9

Id.

10

Voir PAPERNY, Vladimir. *Architecture in the Age of Stalin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 6-7.

subdivisé en deux compartiments, l'un pour le tableau, l'autre pour le cadre. Ayant donné toute satisfaction, décision fut prise de le réemployer en 1974, cette fois-ci transporté par avion. Il fut néanmoins adapté, par la construction d'un « caisson supplémentaire conçu pour le voyage aérien, testé pour éviter totalement au tableau les variations de pression atmosphérique »⁸.

Les précautions prises par le Louvre connaissaient une gradation sensible. Ainsi le séjour tokyoïte fut longuement préparé en aval, le Louvre coopérant avec le Musée national de Tokyo pour la construction d'un caisson climatisé qui puisse reproduire le climat de ses pénates louvresques, alors la Salle des États. Une précaution identique fut utilisée pour « la chambre forte destinée aux opérations de transit »⁹.

Malgré son parfum d'improvisation sous pression politique, l'exposition au musée Pouchkine donna lieu à une identique exigence hygrométrique. Car le majestueux édifice néo-classique du début XX^e siècle restait typique de ces musées à l'ancienne, dont les pesantes parois de pierre alliées à des cours vitrées ne garantissaient guère la stabilité thermique appropriée. Un tel lieu nécessitait des adaptations plus conformes aux nouvelles exigences muséales – le réaménagement du Louvre dans les années 1980-1990 posa un problème similaire. L'équipe du Louvre (dont Pierre Quoniam, Michel Laclotte, Madeleine Hours) exigea donc de l'URSS des conditions d'exposition similaires à celles de Tokyo. Avec une célérité toute militaire, les soviétiques climatisèrent une des grandes cours d'honneur du rez-de-chaussée, là même où Staline avait mené en 1931 le concours du Palais des Soviets¹⁰... Outre les circonstances d'exception de ces épisodes Tokyo et Moscou, le soin apporté au caisson climatique vitré vint souligner en comparaison les carences de la présentation de l'œuvre au Louvre même. À la problématique de la conservation venait s'ajouter celle de la sécurité.

Car *Mona Lisa* possédant l'étrange propension d'attirer les lunatiques, trois attaques l'ont visée, en 1956, en 1974 puis plus récemment en 2009. La plus grave atteinte eut

lieu en 1956, un jeune Bolivien ayant alors jeté une pierre sur l'œuvre – atteignant la vitre de protection, qui se fêla, l'impact du choc correspondant au coude gauche de *Mona Lisa* (ill. 2). Le vandale déclara avoir agi par haine du tableau¹¹. En avril 1974, lors de sa présentation au Musée national de Tokyo, une jeune Japonaise projeta de la peinture rouge sur la vitrine protégeant *Mona Lisa*. Elle expliqua son geste comme une protestation contre les mauvaises conditions d'accueil des personnes handicapées dans l'exposition¹². Cette attaque a certainement joué dans la décision du Louvre de pérenniser dorénavant la présentation de l'œuvre dans un caisson vitré à la fois sûr et stable climatiquement. Et dernièrement, en août 2009, une visiteuse Russe a jeté un « mug » en direction du portrait, touchant seulement la vitrine. Si ses raisons demeurent obscures, la presse ayant insisté sur la psychologie instable de cette personne, cet acte a néanmoins rappelé combien *Mona Lisa* reste un symbole suscitant les passions. Depuis 1956, l'histoire de l'œuvre se confond donc avec une gradation dans les mesures de sécurité l'entourant, l'année 1974 marquant un tournant capital.

Si les aventures japonaise et soviétique de *Mona Lisa* ont vraisemblablement accéléré la décision du Louvre d'assurer une sécurité plus conséquente à l'œuvre, l'attentat alors récent contre *La Pietà* de Michel-Ange a sans doute aussi joué dans la mise sous caisson. En effet, à la Pentecôte 1972 un déséquilibré avait frappé la statue du Vatican de quinze coups de marteau, mutilant notamment le visage de la Vierge. Ce vandalisme acharné nécessita une difficile restauration, puis la mise en place d'une vitre blindée qui isole désormais *La Pietà* des admirateurs et des fidèles.

Retour de Moscou, la ceinture de verre

Réchappée du pays des Soviets, *Mona Lisa* eut un mois d'août 1974 secrètement consacré à la préparation de son enfermement dans une atmosphère contrôlée. Le 10 septembre 1974, le conservateur en chef du Département des Peintures, Michel Laclotte, écrivait à la conservatrice Dominique Thiébaud :

11

Le Louvre Express, communication interne, Direction de l'Accueil et de la Surveillance, 2 juillet 2007.

12

Archives des Musées de France, cote P30 Léonard de Vinci, dossier du voyage au Japon.

13

Archives des Musées de France, cote P30 Léonard de Vinci, lettre de Michel Laclotte.

14

Consulté en juin 2010 à propos du voyage à Moscou, Jean-Pierre Cuzin ne se rappelle pas les circonstances de cette décision, mais confirme ce débat collégial sur la conservation de l'œuvre.

Ainsi que vous le savez ce système de vitrine est absolument nouveau et il s'agit d'une sorte de prototype. Lorsque nous avons décidé de faire très rapidement une vitrine climatisée afin que le tableau – retour du Japon et d'URSS – ne subisse aucun changement de température et d'hygrométrie nous avons consulté quelques entreprises pour savoir si elles consentiraient à livrer en un mois ce type de vitrine. Or, seule la Maison Marquet, fournisseur du ministère de la Marine – et qui avait déjà fourni une pièce similaire, remarquable, pour la Marine – a accepté le délai et exécuté en un mois une vitrine qui nous donne toute satisfaction¹³.

Michel Laclotte ajoutait la nécessité pressante de finaliser l'appareillage de climatisation « avant les grands froids », concluant un peu dramatiquement : « il y va de la sécurité de la *Joconde* pour les prochains mois ». Dans les archives, la commande est toutefois datée du 3 juillet 1974, soit juste après le retour de Moscou. Il est donc vraisemblable que Pierre Quoniam, Michel Laclotte ou encore Jean-Pierre Cuzin¹⁴ aient envisagé cette vitrine dès l'exposition de Tokyo, en constatant *de visu* les avantages de cette protection vitrée et thermique. Les expositions de Tokyo et Moscou n'auraient ainsi pas été la cause de la nouvelle présentation de *Mona Lisa*, mais auraient joué en facteur d'accélération d'une décision muséographique déjà envisagée. La remarque à propos des équipements dont disposait la Marine (référant certainement au musée de la Marine, au Palais de Chaillot) corroborerait cette approche, dénotant une connaissance directe des derniers équipements muséaux modernes visibles alors à Paris.

Le nombre de sociétés spécialisées étant assez restreint, le Louvre travaillant avec une petite liste de fournisseurs accoutumés, ce choix dut en vérité être presque automatique, en fonction de précédentes et satisfaisantes réalisations. Aussi le devis de la société Marquet à Ivry est-il également intéressant, puisque détaillant le type de vitrine demandée. Sont par exemple rappelés les critères de base fournis pour l'étude de la vitrine, à savoir :

Réalisation à partir de matériaux métalliques, permettant dans l'avenir, après expérimentation, soit une calorifugation extérieure, soit une double enveloppe pour y faire circuler un courant d'air traité en température – nécessité

d'une bonne étanchéité intérieure, de manière à maintenir dans l'immédiat une hygrométrie compatible avec la bonne conservation du tableau¹⁵.

Ces données indiquent des critères muséographiques bien décidés, mais donnant lieu en pratique à un certain nombre d'ajustements prudents, cherchant à adapter l'objet à une conservation loin d'être fermement établie, voulant garantir une possibilité d'adaptation de la vitrine aux possibles réactions du tableau. Ensuite est mentionné le « vitrage double en triplex type 66 – qualité extra-blanc », élément révélant le souci d'une transparence maximale afin de conserver la meilleure visibilité possible à l'œuvre, précisant en outre que le plan d'ensemble de la vitrine sera « d'un encombrement voisin de celle réalisée au Musée de Tokyo »¹⁶. Une fois encore l'exposition japonaise paraît avoir servi de base à la réflexion.

La vitrine de 1974 avait été conçue pour la Salle des États, le devis précisant l'élément avant adapté à cet espace, évoquant la couleur de peinture antirouille choisie, le « gris artillerie ». Quant à l'élément arrière, il répondait aux courbes derrière la cimaise de la salle, permettant de placer « les traversées étanches pour les sondes thermo-hygrométriques de contrôle et de régulation », ainsi qu'une porte de visite à joint étanche, le « châssis-support de l'ensemble, avec vérins de réglage »¹⁷, puis enfin le nouveau dispositif d'accrochage du tableau. C'est ce dispositif qui fut mis en œuvre en septembre 1974, le public découvrant début novembre une *Mona Lisa* sous ceinture de verre. Le léger ressaut formé par ce caisson vitré sur la cimaise considérable de la salle avait l'effet quelque peu malheureux d'une vitrine de bijouterie. Cela ne restreignit nullement l'affluence du public, un cliché de l'*Associated Press Photos* de Paris soulignant au contraire : « Toujours autant d'admirateurs, malgré le double blindage de verre qui la protège depuis son retour au Louvre »¹⁸. Cette légende introduisit d'ailleurs le mythe urbain de *Mona Lisa* inexpugnable derrière sa forteresse de verre, mythologie qu'aucun musée ne saurait raisonnablement démentir. Or cette vitrine, conçue dans l'urgence, n'eut rien de définitif, préluant au contraire d'autres étapes muséales.

15

Archives des musées nationaux, cote P30 Léonard de Vinci, dossier de la *Joconde*, pièces administratives (n.p.).

16

Archives des musées nationaux, cote P30 Léonard de Vinci, devis de la société Marquet, Ivry, 3 juillet 1974.

17

Id.

18

Photographe non identifié, *Associated Press Photos*, référence AD 2/8/74. GAU PRP.

19

Du nom d'Henri Verne, directeur des Musées nationaux, qui détermina en 1926 les priorités de modernisation du Musée du Louvre. Commencés en 1930 sous l'autorité d'Albert Ferran, les travaux consistèrent entre autres à couvrir d'une verrière la Cour du Sphinx afin d'y accueillir les sculptures antiques, à créer des salles consacrées aux sculptures européennes dans l'aile de Flore et aux peintures et objets d'art dans les ailes autour de la Cour Carrée, sans oublier un réaménagement conséquent des espaces dévolus aux Antiquités égyptiennes et orientales.

20

Actuellement 300 mètres, contre 450 à l'origine. La reconstruction partielle par Lefuel et l'édification du pavillon des Sessions ont entraîné cette amputation non négligeable, de même que la mise en place des cimaises devant les fenêtres a quelque peu réduit les 13 mètres de largeur de la Grande Galerie. Voir notamment BRESCHAUTIER, Geneviève et Françoise HEILBRUN. *Le photographe et l'architecte. Édouard Baldus, Hector Lefuel et le chantier du Nouveau Louvre de Napoléon III*. Paris : RMN, 1995.

21

Le fonds des architectes du Louvre a été récemment inventorié. Voir JACQUIN, Emmanuel (dir.). *Archives de l'Agence d'architecture du Louvre et des Tuileries XIX^e-XX^e siècles*. Paris : Archives nationales / La Documentation française, 2006. Une analyse architecturale complète des modifications du palais en musée reste à entreprendre...

22

Dans *Le Louvre pendant la guerre* (FONKENELL, *op. cit.*), la remarque (p. 150) selon laquelle après la guerre l'architecture de Ferran « présentait trop de ressemblance avec les grandes mises en scène fascistes imaginées au même moment par l'architecte nazi Speer » me paraît hautement contestable. Comme Michel Roux-Spitz à la Bibliothèque nationale, Ferran mettait en œuvre une volonté de modernisation

Quelle architecture pour *Mona Lisa* ?

Les tentatives successives de présentation de l'œuvre depuis 1945 sont en elles-mêmes assez révélatrices. *Mona Lisa* est difficile à placer (ill. 3). Trois espaces du premier étage de l'aile Denon ont donc été successivement considérés : la Grande Galerie, le Salon Carré, la Salle des États.

Le plan Verne¹⁹ et les choix muséographiques de René Huyghe au cours des années 1930 avaient peu à peu fixé la Grande Galerie comme espace dévolu et dévoué aux peintures italiennes. Aussi fut-elle longtemps considérée comme site de présentation idoine pour *Mona Lisa*. La difficulté était néanmoins l'extrême longueur de la galerie²⁰, où les tableaux disposent d'une sorte d'égalité par défaut, faute de réelle hiérarchisation monumentale de ce gigantesque corridor. Les architectes successifs du Louvre ont ainsi depuis longtemps cherché à solenniser ou couper cette galerie, en particulier Percier et Fontaine sous Napoléon 1^{er} et Hector Lefuel sous Napoléon III²¹. Les derniers travaux conséquents y eurent lieu entre 1938 et 1947, touchant en l'occurrence l'exposition de la *Joconde*.

Le trop méconnu architecte Albert Ferran (1886-1952), Prix de Rome 1914, actif au musée de 1930 à 1944, eut une importance particulière dans l'histoire monumentale et muséographique du Louvre. L'état actuel de l'escalier Daru, magnifiant la *Victoire de Samothrace*, lui est dû depuis 1934. Son style classique modernisé y exprime une grandeur aussi sobre qu'élégante – pourtant il faudrait aussi retenir de Ferran son dépoussiérage de l'architecture muséographique. En effet il élimina les effets décoratifs parasites, préférant des surfaces plus unies, cherchant l'éclairage naturel via les verrières zénithales. Ferran fit entrer la modernité architecturale au Louvre, offrant à ses successeurs de la fin du XX^e siècle un précédent auquel réfléchir. Ses travaux dans la Grande Galerie, initiés en 1938, furent hélas interrompus en 1942²². La guerre privait le Louvre de main-d'œuvre qualifiée, sans oublier le manque de matériaux, la pénurie des marbres nécessaires étant la conséquence directe du rationnement imposé par l'occupant

nazi. Pour la Grande Galerie, Ferran avait imaginé de sobres panneaux de tissus tendus aux murs, scandés par des plages de marbre poli ou de niches sculpturales. En reprenant le chantier entre 1944 et 1947, Jean-Jacques Haffner (1885-1961), Prix de Rome 1919, privilégia des options esthétiques plus néo-classicisantes d'esprit Empire, se rapprochant du style de Percier et Fontaine²³. Haffner imaginait là un Louvre intemporel dont le néo-classicisme semblait 1800, refusant toute expression moderne, recréant une Histoire parallèle. C'est dans ce décor archaïsant que *Mona Lisa* reprit place, comme si les aménagements d'Haffner voulaient donner l'illusion de montrer le tableau tel qu'il avait été présenté à l'époque du soleil d'Austerlitz...

Exposée dans la partie de la galerie surnommée « la Tribune » (ill. 4), *Mona Lisa* connut là un début de solennisation vénérable. Si le terme architectural de *tribune* est impropre (il ne s'agit pas d'un balcon haut, ni d'une galerie courant le long d'une autre salle), il dénote cependant dans le parler « louvreux » une certaine singularisation de l'espace, considéré comme une sorte de chapelle ou de cabinet d'exception, dans un espace où la concurrence du magnifique rend difficile toute hiérarchisation des œuvres. En vérité les pilastres et colonnes de Percier et Fontaine, mis en valeur par les aménagements de Haffner, scandent une litanie bien proportionnée entre la peinture et l'architecture, gardant une apparence palatiale dans un ensemble désormais muséalisé. D'ailleurs la tribune a conservé jusqu'à aujourd'hui son rôle de sanctuarisation tacite, puisqu'y sont généralement présentés les Raphaël les plus marquants du Louvre, tels les portraits de *Baldassare Castiglione* et d'*Isabel de Requesens, vice-reine de Naples*. Malgré tout la *Joconde* y restait une intruse, trop entourée, péniblement discernable dans la cohorte des peintures italiennes du Louvre.

D'autres présentations furent par conséquent préparées. Quoique *Mona Lisa* semblât se sédentariser dans la Salle des États en 1966, en 1972 une tentative divergente essaya de lui donner pour écrin le Salon Carré. Ce séjour sous le volume puissant de l'espace qui accueille dès la monarchie et jusqu'au milieu du XIX^e siècle le Salon où les artistes

de la tradition classique française, très éloignée plastiquement et idéologiquement de la grandiloquence nazie d'Albert Speer, Hermann Giesler ou Wilhelm Kreis.

23

Sur les architectes successifs du Louvre et la réadaptation permanente du palais, voir DAUFRESNE, Jean-Claude. *Louvre et Tuileries, architectures de papier*. Liège : Mardaga, 1987.

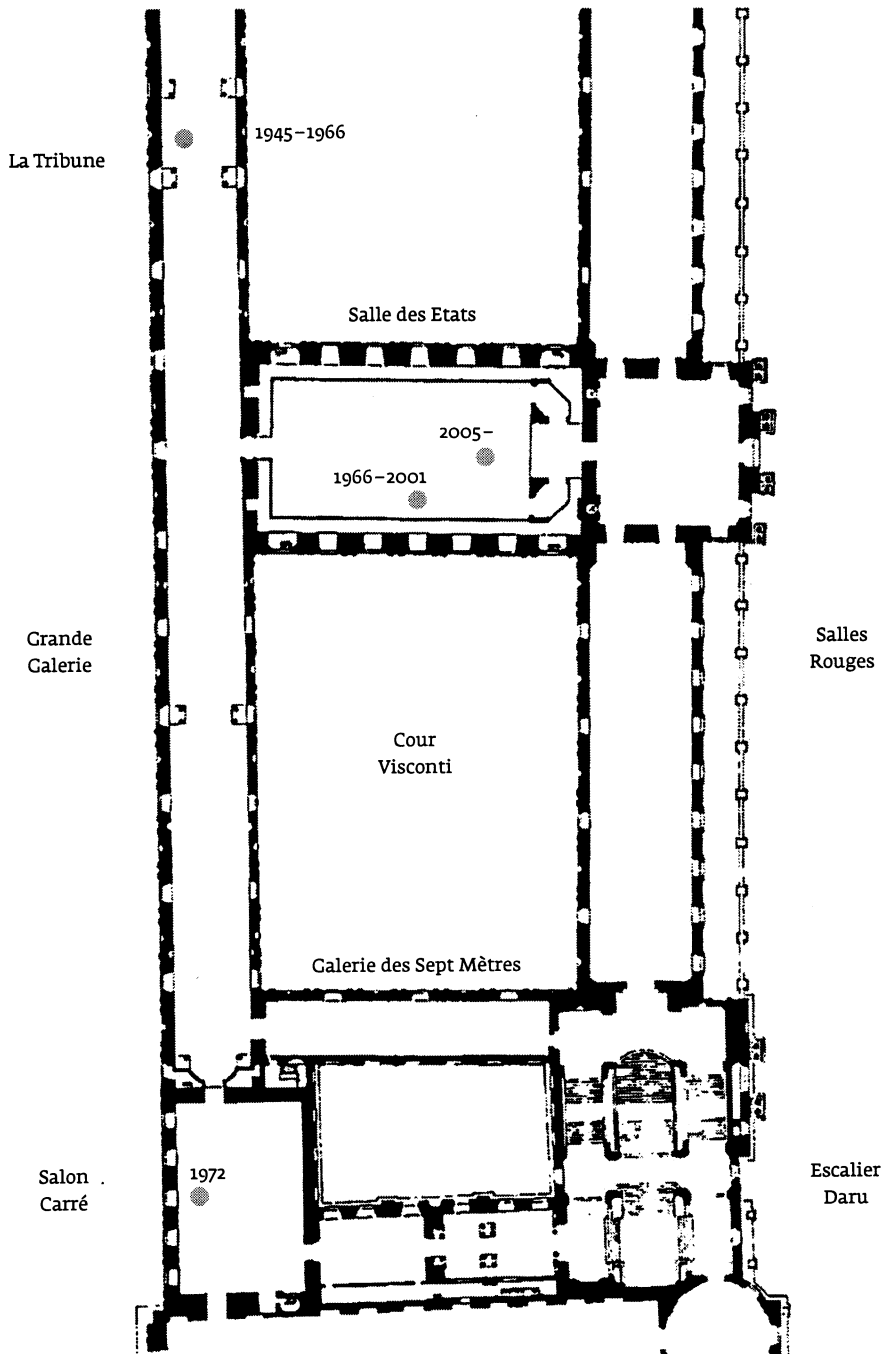


Illustration 3
Plan du 1^{er} étage de l'aile Denon,
resituant les emplacements
successifs de *Mona Lisa*. Croquis
Fabien Bellat et Eric Lefeuvre



Illustration 4

La Tribune dans la Grande
Galerie. État actuel.

Photographie: Fabien Bellat.

24

Témoignage téléphonique,
21 mai 2010.

25

WARNOD, Jeanine, «Au Louvre :
François 1^{er} et son œuvre».
Paris : *Le Figaro*, 17 octobre 1972.

présentaient leurs dernières créations sous l'égide d'un État protecteur des arts... fut assez diversement apprécié. Si Michel Laclotte considérait la salle majestueuse – aménagée par Félix Duban en 1848, partiellement remodelée par Olivier Lahalle à partir de 1965 – comme une présentation valable²⁴, les médias en donnèrent un écho bien différent. Ainsi Jeanine Warnod écrivait pour le *Figaro* : « Dans le Salon carré, *Mona Lisa* [...] est entourée, voire écrasée par la *Vierge aux rochers*, *St Jean-Baptiste*, *Bacchus*, la *Vierge et Ste Anne*, la *Belle Ferronnière*, tant ces toiles sont rapprochées »²⁵. L'expérience était cependant tentante, permettant un rapprochement et une comparaison visuelle immédiate des œuvres de Léonard de Vinci au Louvre. Les photographies de cette présentation sont certes assez frappantes. Or on ne peut s'empêcher de constater qu'en effet la proximité de ces œuvres ne rend pas service à *Mona Lisa*, accentuant en particulier la modestie de son format, en comparaison avec les œuvres plus majestueuses que sont les sujets religieux de *La Madone aux rochers* et de *La Vierge avec Sainte Anne*. Depuis, le Louvre a préféré séparer *Mona Lisa* de ses autres Léonard, présentés ensemble dans la Grande Galerie. En outre, le Salon Carré étant en vérité un rectangle assez étroit, et qui plus est un verrou de communication entre l'escalier Daru (de la *Victoire de Samothrace*) et la Grande Galerie, cette situation de corridor superbe n'était de fait guère propice à l'accueil d'un nombre toujours plus croissant de visiteurs.

Ces expériences muséographiques restèrent lettre morte, *Mona Lisa* finissant en définitive par revenir dans l'un des espaces les plus majestueux du Louvre : la Salle des États. Ce lieu a également connu une histoire accidentée, dont on peut retenir quatre étapes successives : la version Lefuel, la version Guillaume, la version Haffner et pour finir la version Piqueras. Lefuel construisit cette vaste nef en 1855, la destinant aux grandes séances législatives. Dans son état originel la Salle des États comportait une grande voûte peinte. La chute du Second Empire en 1870 réaffecta définitivement cet espace au service du musée. L'architecte Edmond Guillaume (1826-1894) élimina en 1886 la voûte, créant une considérable verrière zénithale, cachant les fenêtres sous une cimaise, sommée par une massive

décoration stuquée à caractère allégorique. Ce somptueux décor fut à son tour éradiqué en 1950 par Haffner, enlevant les voussures sculptées, créant une frise panneautée plus sobre entre la cimaise et la verrière. Haffner retravailla également les accès, éliminant les pans coupés de Guillaume, réduisant aussi les proportions de la salle au niveau des portes. Mais, dans l'histoire mouvementée du lieu, cette décoration ne connut guère plus de longévité que ses précédentes. En 2001, de nouveaux travaux de réaménagements imposèrent une muséographie plus d'actualité (ill. 5).

La Salle des États version Haffner souffrait il est vrai de nombreuses imperfections qui la condamnèrent finalement. D'abord l'espèce de vestibule-narthex aménagé derrière la paroi présentant les *Noces de Cana* induisait une circulation chaotique, formant goulot d'étranglement. Là, Haffner avait reproduit en 1950 un procédé spatial similaire à celui employé en 1927 par Camille Lefèvre à l'Orangerie, dans le vestibule précédant la salle accueillant les *Nymphéas* de Monet. Si cette solution de convention convenait à une salle aménagée pour la contemplation recueillie, elle était singulièrement inadaptée pour un espace de l'ampleur de la Salle des États, au cœur du Louvre ! Ensuite son aspect de caisse fermée, aveugle, tendait à en faire un gigantesque mais oppressant bocal muséal²⁶... Si l'on peut regretter les matériaux soignés de Haffner (chêne des plinthes, dorures discrètes), il est indéniable que la version actuelle est plus aboutie, répondant mieux aux nécessités du musée. Car le Louvre a depuis toujours connu une sorte de syndrome de Cronos, se dévorant soi-même et se reconstruisant sans cesse... Comme l'a déclaré Henri Loyrette : « Le Louvre est en perpétuelle évolution, comme s'il était dans ses gènes de n'être jamais achevé, de capter toujours le plus récent de la modernité »²⁷. Les premières réflexions pour la reconstruction de la salle datent de 1998²⁸ – les travaux, particulièrement difficiles vu l'emplacement à l'étage dans un musée en exercice, furent menés de 2001 à 2005. Pendant la restructuration, *Mona Lisa* fut présentée dans la salle Rosa, au terme de la Grande Galerie.

26

DERVIEUX, Véronique et Alain. « Entretien avec Lorenzo Piqueras ». In. *L'architecture des musées au XX^e siècle*. Paris : Centre national de documentation pédagogique, 2008, p. 53. Précisons que la Salle des États a une superficie de 840 mètres carrés et une hauteur sous verrière de 13 mètres.

27

LOYRETTE, Henri. « Un Louvre à l'aise dans son époque ». *Grande Galerie*, Paris, mars/avril/mai 2008, p. 5. Les épiques travaux menés actuellement pour la construction du Département des Arts de l'Islam, dans la cour Visconti, sont une nouvelle illustration de cet axiome louvresque...

28

DERVIEUX, *op. cit.*, p. 46-57.



Illustration 5
Salle des États, situation des
travaux en novembre 2002.
Photographie : Fabien Bellat.

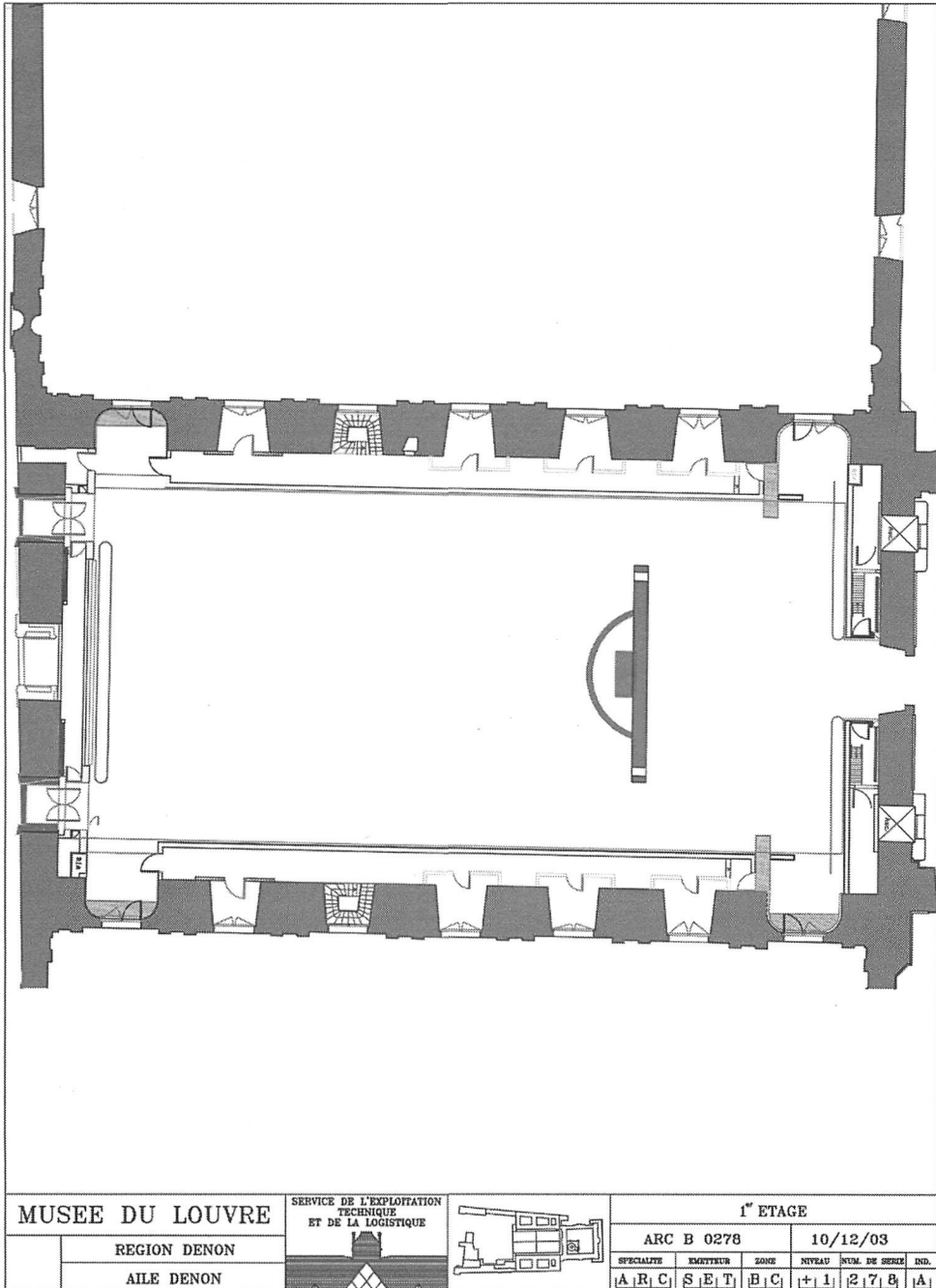


Illustration 6
Plan de la Salle des États telle que reconfigurée par Lorenzo Piqueras en 2005. Document : Service de l'exploitation logistique et technique, Musée du Louvre.

29

Citations tirées du communiqué de presse du Musée du Louvre, 5 avril 2005.

30

DERVIEUX, *op. cit.*, p. 53.

31

Id., p. 51.

Spécialiste des musées, l'architecte choisi, Lorenzo Piqueras, a parmi ses réalisations l'aménagement muséographique du nouveau musée de Grenoble. Quelques objectifs ont déterminé ce réaménagement : *primo* la « requalification de l'éclairage zénithal » assortie d'une « réécriture des proportions de la salle », *secundo* la construction d'une cimaise propre à *Mona Lisa* « invitant le public vers le centre de gravité »²⁹ du lieu, *tertio* une autre approche des accès avec deux nouvelles portes et la réouverture de quatre des fenêtres (ill. 6). De là, pour la Salle des États, Piqueras s'est livré moins à une reconstruction complète qu'à une série de réajustements conséquents, dans lesquels *Mona Lisa* et les *Noces de Cana* ont joué le premier rôle. Par exemple un retournement significatif a été fait : tandis que Haffner présentait la vaste toile de Véronèse contre la paroi donnant sur le Salon Denon, Piqueras installa la grande œuvre sur la paroi séparant la Salle des États de la Grande Galerie³⁰ (ill. 7). Quant à *Mona Lisa*, elle quitta la cimaise latérale donnant sur la cour Visconti, pour désormais faire face au titanesque tableau vénitien – jouant sur l'importance de l'axe, Piqueras déclarant qu'au « Louvre l'axe représente l'institution et la Joconde en est la reine »³¹. Une paroi conséquente a été construite pour elle au cœur de la salle (ill. 8), où elle est présentée seule, tandis que le revers accueille des œuvres de Titien, dont le *Concert champêtre*. Son parti architectural est similaire à celui défini aussi par Piqueras dans les années 1990 pour la toute proche Galerie des Sept Mètres, présentant les primitifs siennois et toscans, à savoir grandes parois nues avec enduit clair et en extrémité une claire-voie soulignée par une pile formant cadre, dans une teinte grise plus solide. Dans cette modeste galerie ce traitement architectural était un moyen de hiérarchiser l'espace par des cloisons moyennes, alors que dans la Salle des États c'est un mur digne d'un massif terminal de cathédrale... Au cœur de la vaste nef, cela apparaît comme un monolithe intimidant, soulignant plus encore la travée centrale dans laquelle vient s'enchâsser la vitrine de *Mona Lisa* (ill. 9).

Cette vitrine a fait l'objet d'une conception approfondie. Conçue par Piqueras en coopération avec la société



Illustration 7

Situation actuelle de la Salle des
États, présentation des *Noces de
Cana* ; Lorenzo Piqueras architecte.
Photographie : Fabien Bellat.

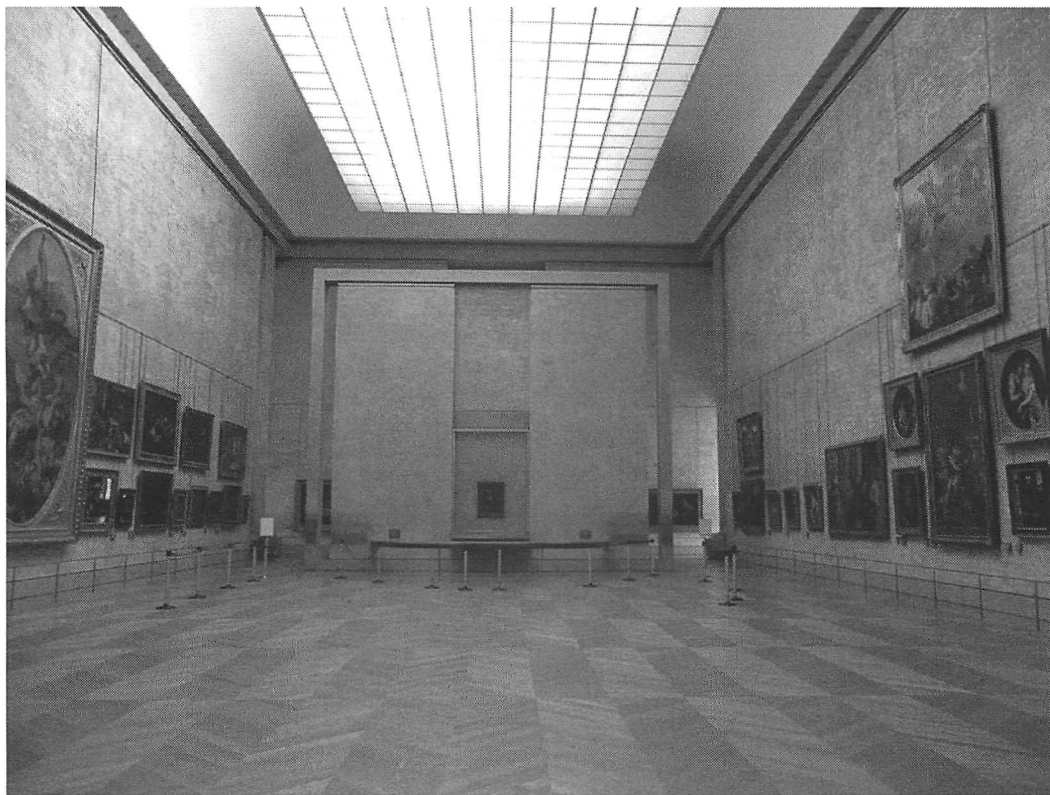


Illustration 8

Salle des États, situation
actuelle, la paroi de *Mona Lisa* ;
Lorenzo Piqueras architecte.
Photographie : Fabien Bellat.

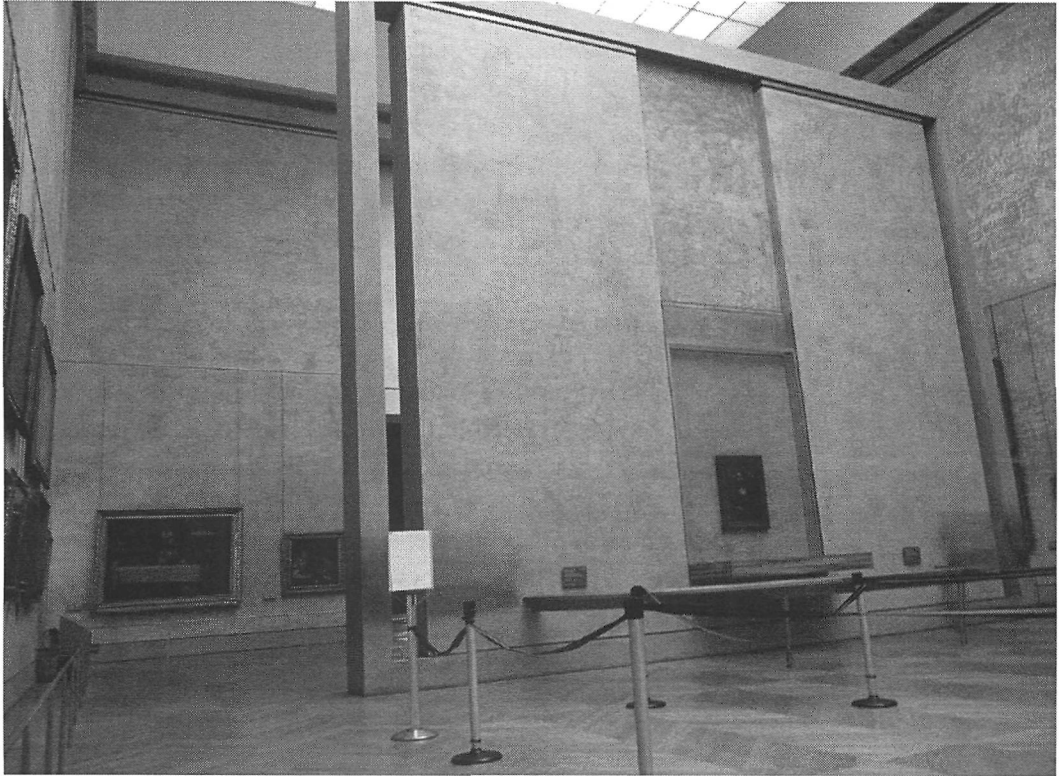


Illustration 9

Salle des États, situation actuelle,
détail de la paroi consacrée à *Mona Lisa* ; Lorenzo Piqueras architecte.
Photographie : Fabien Bellat.

32

SCAILLIEREZ, Cécile. « Une nouvelle vitrine pour *La Joconde* ». Communiqué de presse du Louvre, *op. cit.*

33

PIQUERAS, Lorenzo et Marc FONTOYNONT. « Les techniques d'éclairage développées pour la nouvelle salle de *La Joconde* », in communiqué de presse, *op. cit.*

Goppion, basée à Milan, l'objectif a été de fonder la stabilité climatique sur une étanchéité et un système de fermeture minutieusement étudiés. La salle étant climatisée, mais sujette aux variations atmosphériques ne serait-ce que par la présence du public, la vitrine fait bien sûr l'objet d'une climatisation à part. En effet, l'étanchéité de la vitrine est selon Cécile Scaillièrez « relayée par un système de compensation éventuelle passif (gel de silice), lui-même doublé par un système semi-actif, utilisant l'effet Peltier, habituellement utilisé dans le domaine aéronautique³² ». Les principes mis en œuvre à Tokyo, à Moscou, au Louvre en 1974 trouvaient donc là un affinement perfectionné, mis au service d'une muséographie spécifique et durable.

La question capitale de l'éclairage a été traitée avec un soin tout particulier. Aucun luminaire n'est visible, la lumière est essentiellement artificielle et contrôlée, même si l'apport des quatre fenêtres permet une luminosité naturelle diffuse, les ouvertures étant bien encaissées par la profondeur des parois entre mur et cimaise. Lorenzo Piqueras et le chercheur Marc Fontoynt, spécialiste des questions de lumière et d'éclairage, ont déclaré :

Pour réussir l'éclairage de la nouvelle salle de *La Joconde*, la verrière d'origine a été maintenue mais a subi un certain nombre de modifications importantes. D'une part, elle a été couverte d'un grand panneau de polycarbonate alvéolaire, cintré, légèrement diffusant, destiné à protéger le plafond de verre des salissures, et à diffuser la lumière d'origine naturelle et artificielle fournie dans le comble. Cette diffusion se veut partielle – le verre n'étant pas totalement diffusant – afin de donner à l'ensemble un certain volume et de laisser entrevoir la structure porteuse³³.

En évoquant la « salle de *La Joconde* », Piqueras et Fontoynt montrent bien l'une des priorités phares de ce réaménagement, qui donna lieu à un travail architectural de pointe. Une lutte contre les effets de contre-jour a été également engagée par l'installation par exemple de canons à lumière entre la cimaise et le cintre plâtré faisant transition avec la verrière. Ce dispositif accentue la verticalité des vastes volumes, tout en apportant un complément lumineux au sommet des cimaises. Les luminaires du comble, à haut rendement, ont eux été conçus en vue

de garantir une cohérence visuelle optimale du plafond vitré. Ces efforts techniques ont contribué à réduire considérablement les effets indésirables d'ombres portées, de brillances ou de reflets. *Mona Lisa* bénéficie de ces dispositifs, sa vitrine n'ayant pas de source lumineuse incorporée – hormis un petit projecteur inséré en contre-plongée dans « l'autel » placé sous le tableau. Cet élément est singulier à plus d'un titre.

Un tableau d'autel ? Une interprétation de la présentation de *Mona Lisa*

Ce sont parfois les mots qui ne sont pas prononcés qui deviennent les plus révélateurs. Ainsi Piqueras désigne cette sorte d'autel en bois selon le terme de « tablette ». L'expression est intéressante pour la neutralité qu'elle suppose, alors que la présentation architecturale suppose fortement une mise en scène d'esprit religieux³⁴. C'est en premier lieu la balustrade elliptique isolant le tableau de son gigantesque espace : l'objet semble l'héritier modernisé des balustrades d'autels baroques italiens ou espagnols du XVII^e siècle (ill. 10). Ces systèmes d'isolement des chapelles ou du chœur avaient d'abord pour fonction de hiérarchiser l'espace de l'église, de créer des sanctuaires dans le sanctuaire, comme c'est le cas à Rome au Gesù de Vignole ou à Sant'Agnese in Agone de Borromini et Carlo Rainaldi, entre autres³⁵. Dans la basilique Saint-Pierre de Rome, le baldaquin du Bernin, réalisé de 1624 à 1633, reprend une ligne elliptique similaire. La balustrade et l'autel au Louvre reprennent certes des formes courantes de la Contre-Réforme, qui ont perduré dans les églises jusqu'au début du XX^e siècle, mais évitent de faire ombrage au tableau par des matériaux trop somptueux. Là où le Bernin utilisa les marbres précieux, Piqueras s'en est tenu à l'acier brossé et au bois poli. À l'instar de la rambarde du baldaquin romain, servant de protection et aussi d'isolement du sacré, Piqueras a protégé *Mona Lisa* et lui a défini un sanctuaire inexpugnable.

Les barrières de mise à distance sont devenues un mobilier indispensable des musées, or celle de *Mona Lisa* est plus qu'un outil de protection, ce devient un objet architectural

34

Sur cet aspect du sacré transposé au musée, voir DUNCAN, Carol et Alan WALLACH. «The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: an Iconographic Analysis». *Marxist Perspectives*, n° 4, 1978, p. 28-51. Si la teinture idéologique de ce texte selon la vision marxiste des classes est nettement obsolète et peu opérante, il n'en demeure pas moins que sa réflexion sur la transposition des réflexes de vénération dans le cadre muséal demeure une des constantes (avec un succès variable) voulues par les cercles muséaux, le Louvre inclus. Voir aussi des mêmes auteurs : «The Universal Survey Museum». *Art History*, n° 4, décembre 1980, p. 448-469.

35

Voir CONTARDI, Bruno. *La retorica e l'architettura barocca*. Rome : Éditions Bulzoni, 1978.

36

La Bible, *Livre des Psaumes* (selon la traduction de Louis Segond, Édition de Genève, 1979).

signifiant. D'abord, elle est fermée : *Mona Lisa* est donc dans une zone inaccessible, malgré sa proximité. Le profane ne peut y pénétrer. C'est un reliquaire qu'on n'approche pas – et à plus forte raison, ne touche pas. L'ordre du sacré lointain, visible quoique inatteignable, tend à s'immiscer ainsi au musée. Cet espace mystérieux est dominé par l'autel, légèrement exhaussé au-dessus de la balustrade. Les deux sont un tout, par l'assemblage soigné du bois à la teinte chaude. Si le parapet est quelque peu en-dessous de la table d'autel, celle-ci est également en position inférieure sous le tableau. L'œil est donc conduit vers *Mona Lisa* selon un discret effet ascensionnel, identique à celui perfectionné par les architectes baroques pour les grands tableaux d'autel.

Ici ce n'est plus seulement un portrait : *Mona Lisa* devient le cœur d'une mise en scène d'esprit liturgique, prend une autre dimension par son agencement architectural. En outre le petit projecteur inclus dans la table a un usage précis : il permet une correction partielle des reflets de la verrière. Sa luminosité a été étudiée – au moyen de diodes aux couleurs variées, selon un dispositif original réglant la température de teinte – pour se rapprocher de la lumière du jour. Néanmoins, étant donné la mise en scène globale, cette lumière (qui intrigue souvent les visiteurs, demandant de quoi il s'agit) fait immanquablement songer à la lueur des cierges ou la lampe du sanctuaire dans les églises catholiques... Ce projecteur plongeant sous le corps de *Mona Lisa*, la luminosité de la vitrine et de la verrière évoquent le psaume 119:105 : « Ta parole est une lampe à mon pied, et une lumière à mon sentier »³⁶.

Dans ses commentaires Piqueras a pesé ses mots, semblant écarter toute terminologie religieuse. Une neutralité prudente que sa présentation de *Mona Lisa* dément. Sans doute Piqueras a-t-il pensé à la culture catholique traditionnelle de l'Italie, de l'Espagne, voire celle de la France (tous pays dont l'histoire fut liée à celle de l'Église), leur donnant un équivalent moderne et muséal au Louvre. Toutefois, *Mona Lisa* étant avant tout un portrait, cette mise en scène était-elle légitime ? Aussi réussie soit-elle, cette présentation

ne risque-t-elle pas d'induire les visiteurs en erreur sur le véritable caractère de l'œuvre³⁷? La superbe composition de Piqueras vient à son tour alimenter une mythification du tableau, accréditant son caractère acquis d'icône, ou plus exactement d'œuvre transformée en tableau d'autel, dûment vénérée³⁸. La Salle des États devient désormais un substitut muséal de basilique... Et *Mona Lisa* en est son autel principal, privilégié (ill. 11).

Œuvres protégées, œuvres inaccessibles?

Cette présentation, aussi majestueuse soit-elle, n'est pas sans incidence sur le regard des *pèlerins*. Pourtant cet isolement n'est qu'un élément mineur, dénotant de nouvelles pratiques muséales. Par exemple, ce type de caisson climatique vitré s'est banalisé depuis son précédent de 1974, devenant de nos jours l'une des ressources habituelles d'une présentation muséographique. Ainsi Dominique Thiébaud considère :

maintenant, on fait des caissons, très discrets, qui tiennent dans les cadres et sont équipés sur la face d'un verre d'antireflet. Par exemple, allez voir le *Couronnement d'épines* de Titien du Louvre. On ne le sait pas, mais il est dans un caisson. En plus, ces dispositifs limitent les risques de vol car ils sont très lourds et protègent contre le vandalisme³⁹.

Les objectifs deviennent plus évidents : préservation de l'œuvre, à titre matériel et aussi contre les atteintes humaines. L'œuvre se protège donc ; elle se crée un rempart invisible : *Mona Lisa* devient un cas parmi d'autres.

Certes, cette protection nécessaire contribue à une sacralisation de la création, qui reprend une forme de distance, car enchâssée dans une sorte de reliquaire muséographique ; transformant l'approche de l'œuvre en participation à un rituel⁴⁰. Paradoxe : à cause de la réputation de l'œuvre, les visiteurs s'attendent habituellement à un tableau de grand format – la découverte *de visu* les ramène devant un portrait au format moyen (0,77 x 0,55 m). Ce choc est celui du contraste entre l'attente presque religieuse et la réalité conventionnelle du portrait *bourgeois*, auquel nous ont accoutumés les artistes entre les XVI^e et XIX^e siècles.

37

La perception du public a dorénavant rejoint les préoccupations des musées, comme l'indique Dominique POULOT (dans *Patrimoine et musées*. Paris : Hachette, 2010, p. 173).

38

Voir DUNCAN, Carol. «The Art Museum as Ritual». In. *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. New York : Routledge, 1995, p. 7-20.

39

Didier RYKNER, entretien avec Nathalie Volle, Dominique Thiébaud et Rosaria Motta (à propos de la restauration de la *Crucifixion* de Giotto et de son atelier, d'ailleurs présentée sans cadre et sans caisson), sur le site de *La tribune de l'art*, Paris, 2 mars 2006 : <<http://www.latribunedelart.com/entretien-avec-nathalie-volle-dominique-thiebaud-et-rosaria-motta-sur-la-restauration-de-la-em-crucifixion-em-de-l-atelier-de-giotto-article0635.html>>.

40

DUNCAN et WALLACH, «The Museum of Modern Art as Late...», *op. cit.*, p. 28.

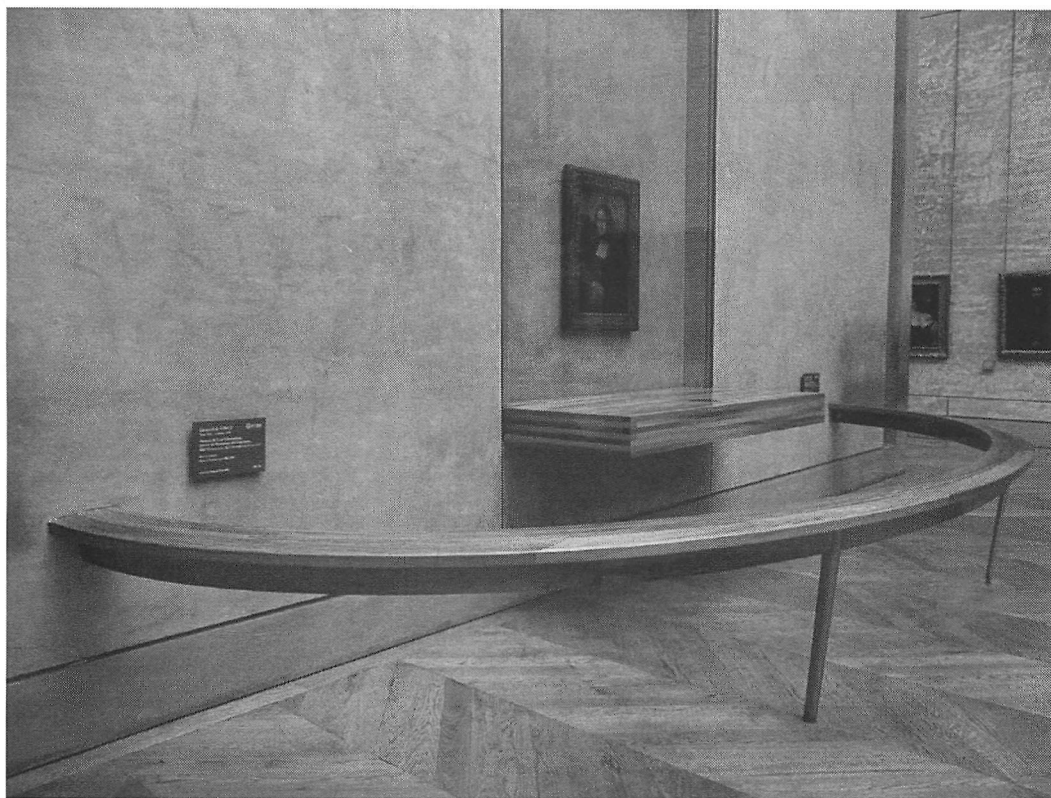


Illustration 10
Salle des États, situation actuelle,
balustre entourant *Mona Lisa* ;
Lorenzo Piqueras architecte.
Photographie : Fabien Bellat.

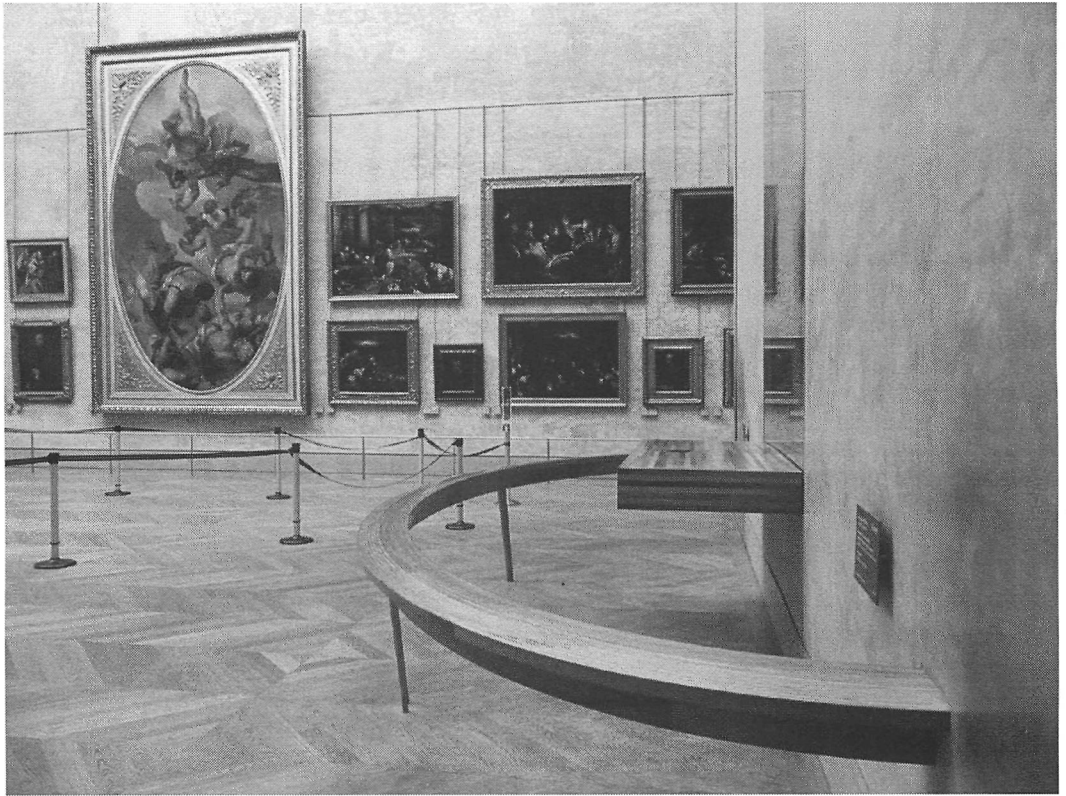


Illustration 11
Salle des États, situation actuelle,
détail de la balustre de *Mona Lisa*
regardant vers les œuvres vénitien-
nes ; Lorenzo Piqueras architecte.
Photographie : Fabien Bellat.

41

Ayant travaillé aux nocturnes du Louvre de 2005 à 2010 pour la Direction de l'Accueil et de la Surveillance, j'ai souvent dû assurer la sécurité du secteur de la Salle des États. Cela m'a surtout donné une expérience forte des réflexes des visiteurs dans un grand musée. J'ai par exemple constaté combien l'œuvre de Léonard de Vinci condense les fantasmes du public, allant de l'extase inconditionnelle aux élucubrations diverses. Ainsi un certain roman de gare publié en 2003, aux amalgames aussi habiles qu'échevelés, a par exemple nourri la soif d'irrationnel des plus crédules. Devant la *Joconde* il m'est arrivé de devoir calmer quelques amateurs de complot, voyant dans le personnel du Louvre des complices d'un prétendu mensonge idéologique... Ce genre de dérive intellectuelle pourrait prêter à sourire, si elle ne déformait pas les présupposés culturels des visiteurs, vite enclins à refuser toute tentative d'explication historique étayée.

42

Le Louvre accueille environ 8,7 millions de visiteurs par an (selon les données 2008 et 2009. Source: Direction des Publics, Musée du Louvre).

43

Sur cette question de « l'équivalent profane de la cathédrale » (POULOT, *op. cit.*, p. 186), voir notamment DANTO, Arthur. *Après la fin de l'art*. Paris: Seuil, p. 224-227.

Aussi les visiteurs expriment-ils souvent leur surprise, disant qu'ils pensaient l'œuvre « plus grande », déplorant fréquemment leur « éloignement », leur regret de ne pouvoir approcher plus près de *Mona Lisa*⁴¹. En cela la présentation Piqueras affirme une ambiguïté quelque peu atroce : la balustrade de type séparation nef-sanctuaire devient aussi un garde-fou, une manière de rempart qui dissimule son nom. L'affluence extrême qui est le lot quotidien de la Salle des États a également obligé le Louvre à prévoir des piquets amovibles, disposés en arc de cercle à environ deux ou trois mètres au-delà de la rambarde de bois, piquets accentuant évidemment la distance, qui là encore pourrait se comparer à celle entre les stalles d'un sanctuaire et la masse des fidèles. Plus prosaïquement, l'ampleur de la salle et le nombre élevé des visiteurs aboutissent souvent à une atmosphère extrêmement bruyante, un amas de foule comparable à la presse d'un aéroport en heure de pointe, le déferlement des appareils photos rappelant volontiers l'ambiance d'adoration des stars cinématographiques au festival de Cannes... Ces remarques sur le bruit ne sont pas à porter à charge contre le travail de Piqueras (qui a cherché à contrôler l'acoustique du lieu) ou le personnel du Louvre : elle introduit un autre problème culturel, encore mal cerné, et auquel il faudra bien répondre un jour, celui de la fréquentation muséale de masse et de ses comportements⁴².

Cet effet grégaire de populations déplacées pour voir le tableau⁴³ (type pèlerinage de Compostelle ou de la Mecque ?) accentue la perplexité de nombre de visiteurs. Ainsi revient avec la régularité d'une horloge les questions sur ce qui justifierait la réputation du tableau, et son occasionnel agaçant corollaire : l'affirmation que ce serait un faux exposé en lieu et place du chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, prétendument caché dans je ne sais quel coffre-fort évidemment légendaire. Ces fantasmes populaires ne sont pas à écarter sans discussion, car ils révèlent une sorte de frustration des visiteurs. Ils supposent une réaction à la rencontre avec l'œuvre, induisant des sentiments mêlés face à son inaccessibilité, entre déception et adoration. *Mona Lisa* crée parfois le même effet qu'une brève rencontre avec la silhouette des rois du temps passé, ou des acteurs célèbres du jour – une

sensation d'extase fugace, suivie d'un pénible retour à la réalité... Cette confrontation d'affects contrastés s'exacerbe entre la simplicité apparente du tableau de Léonard et l'ampleur de son mythe, ou du terme qu'on lui appose immuablement : mystère. Malgré la masse de la cimaise nue, malgré la grande vitre, malgré l'éloignement presque liturgique, le syndrome de Stendhal trouve toujours à s'exercer.

Épilogue

(toujours provisoire, concernant le Louvre)

Sans doute les visiteurs sentent-ils intuitivement que ce type de mythologie se crée par strates successives, par sédimentation de bouleversements et interprétations historiques. Le vol de 1913, l'évacuation de 1939, les expositions de 1963 et 1974, les efforts continus autour de sa mise en valeur, ont – autant que la relation François 1^{er}/Léonard, l'accrochage à Versailles sous l'ancien régime puis dans la chambre de Napoléon en 1800, l'arrivée au Louvre en 1804 – participé de l'édification du mythe *Mona Lisa*. Cet écheveau de perceptions séculaires a fini par rendre indispensable une présentation magnifiée.

Or le Louvre a réagi avec circonspection, à propos de sa possession la plus admirée. En ce dernier demi-siècle d'histoire du musée, les adaptations autour de l'œuvre auront nécessité des conditions de transport hors normes, une réflexion muséographique constante, des travaux architecturaux conséquents. Cela n'aura pas été sans tâtonnements, ni changements de perspectives muséales. La migration du tableau au sein d'espaces régulièrement réinventés indique combien un chef-d'œuvre mondialement apprécié est chose difficile à exposer. Si *Mona Lisa* reçoit désormais une présentation et une protection qu'on peut considérer optimales, il n'en apparaît pas moins que depuis 1945 le regard sur l'œuvre a changé en profondeur.

Ce n'est plus un tableau accroché parmi d'autres sur une paroi plus ou moins éloquente. Dorénavant l'œuvre trône bien protégée derrière son majestueux voile vitré – contemplant ses nombreux visiteurs en mythe consacré.

Summary

Translated by Allana Carlyle

Mona Lisa: A Metamorphosis of Staging Style

Throughout history, art-related myths do not often remain unchanged; on the contrary, history often re-creates such mythology. Although the *Mona Lisa* has been a popular destination throughout the 20th century, there is little known regarding the changes to its staging since 1945. The Louvre has been a palimpsest in the truest sense of the word; the museum has had the tacit tendency to remodel its spaces to suit the magnificent museum trap that is the masterpiece of Leonardo de Vinci. This article will retrace the steps leading to the current placement of the painting through examination of archives from the Louvre and the Direction des musées de France, revealing the impact of international exhibitions on museological decisions regarding the *Mona Lisa*. This article will also bring to light the goals of the successive architects responsible for this delicate project, calling on key stakeholders for their accounts. In reality, the work was sometimes at the epicentre of ferocious museum battles; the Cold War even intervened, notably with the fantastic episode of the *Mona Lisa*'s forced soviet visit. The *Mona Lisa* is surrounded by a history of museological choices demonstrating how staging style has undergone a metamorphosis. In 1974, exhibitions in Tokyo and Moscow triggered the evolution of the *Mona Lisa* as it ceased to be simply a work under glass and appeared henceforth isolated in a protective case. The Louvre's many attempts to find an

appropriate space for the work indicate how the challenge of evaluating the *Mona Lisa* must be considered in the long term, adding again to the implicit history of the painting. In *La Tribune* in 1945, the painting struggled to distinguish itself from the other countless works in the Grande Galerie; in the Salon Carré in 1972 the painting was grouped with other works of Leonardo housed at the Louvre; between 1966 and 2001 it was displayed in the Salle des États; since 2005 it has been mounted in a privileged position in the same, yet considerably remodelled room. Between the neo-classical designs of Jean-Jacques Haffner after the Second World War to the contemporary choices of Lorenzo Piqueras, exists an apparently insurmountable aesthetic and technical gulf which has led to one of the largest museological destruction-reconfiguration operations of recent time. In its current state, the Salle des États has effectively erased all prior museographic choices, attempting to redefine one of the largest and most formal spaces of the Louvre. It is evident that this time, the purely architectural staging has been toned down for the benefit of a scenography giving equal prevalence to the *Mona Lisa* and to the *Noce de Cana*. In addition to efforts to reconsider the zenithal glass barrier, the lighting and movement in the space have been integrated, contributing further to the magnification of these works.

The staging of a work also contributes to the development of its representation. This becomes increasingly dangerous when it involves a creation made sacred by the public to the point of irrationality. The Louvre possesses a sharp conscience, approaching the myth of the *Mona Lisa* in a prudent manner. In addition to the series of seemingly insignificant adjustments, it seems undeniable that the current staging of the work has reinforced its aura, accenting the quasi-liturgical effect in its majesty. Giving credit to the mythical status of the *Mona Lisa*, does this staging not contribute to the irreparable transformation of its perception, overshadowing its characteristics as a portrait by giving it an architectural setting worthy of a shrine painting? Perhaps therein lays the logical culmination of the evolution of expression; for its major work the Louvre devises a magnificent monumental substitute for a reliquary hunt...