

## *La Joconde, « plus divine qu'humaine » ?*

Le mythe forgé autour de *La Joconde* – le portrait que Francesco del Giocondo, marchand de soie florentin, commande à Léonard de Vinci au printemps 1503 – s'institue définitivement dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, quand Théophile Gautier ou Charles Baudelaire associent le modèle à une « femme fatale », d'une beauté absolue, emblème de l'idéal féminin. Plus tard, la peinture fait l'objet de détournements, parfois féroces, parfois inconsistants. Après le vol du tableau en 1911 et dans la foulée du fameux *ready made* de Marcel Duchamp de 1919, *La Joconde* ne cessera d'être défigurée, recyclée, profanée, manipulée. En réalité, tous ces « Jocondophiles » et « Jocondoclastes » sont les héritiers d'une longue tradition. Les fondements de la célébrité du « plus célèbre tableau du monde » sont effectivement anciens puisqu'ils remontent au XVI<sup>e</sup> siècle.

L'exceptionnelle renommée de *La Joconde* trouve son origine dans le commentaire qu'en donne Giorgio Vasari dans ses célèbres *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, qui sont publiées à Florence en 1568 : « Dans ce visage, qui voulait voir combien l'art peut imiter la nature pouvait aisément le comprendre parce qu'y étaient contrefaits les moindres détails qui se peuvent peindre avec subtilité : les yeux y avaient cet éclat et cette humidité qui se voient sans cesse dans la vie ; et autour de ceux-ci, toutes ces nuances des chairs rouges ou pâles et les cils, qu'on ne peut faire sans une extrême subtilité, l'implantation des sourcils, épais par endroits et plus rares à d'autres, ne pouvait être plus

naturelle, le nez, avec ses narines roses et délicates, semblait vivant, la bouche, avec sa fente et le passage fondu de l'incarnat des lèvres à celui du visage, paraissait vraiment de chair et non de couleur, qui regardait le creux de la gorge y voyait le battement des veines et en vérité, on peut dire qu'elle fut peinte d'une manière à faire trembler et craindre tout grand artiste, quel qu'il soit ». Vasari évoque également le fameux sourire de la dame : « Dans le portrait de Léonard, il y avait un sourire narquois tellement agréable que c'était la chose plus divine qu'humaine à voir, et elle était tenue pour une chose merveilleuse, sans différence d'avec la vie ». De prime abord, la description semble extrêmement minutieuse. En fait, le texte procède déjà de l'invention : l'historiographe n'évoque ni le paysage qui se développe derrière la Florentine, ni ses mains, pourtant essentiels, alors qu'il décrit de manière enthousiaste les cils et les veines qui battent dans la poitrine de Lisa, inexistantes dans la peinture. Ces distorsions s'expliquent d'abord par le fait que, pour rédiger son commentaire, Vasari a recouru à des ouï-dire, et non à l'observation directe du panneau. L'historiographe n'a effectivement jamais vu le tableau puisque, au moment de la rédaction des *Vite*, comme il l'indique d'ailleurs lui-même, l'œuvre se trouvait en France, dans la collection que François I<sup>er</sup> avait rassemblée à Fontainebleau. La dimension légendaire du texte de Vasari sert également le propos général de l'auteur florentin qui, dans ses *Vite*, cherche à promouvoir le statut des artistes de la Renaissance, à hausser

leur profession au rang de celle des gens de lettres. Ainsi, en la décrivant avec un tel émerveillement, Vasari sublime-t-il *La Joconde* afin de mieux démontrer le génie de Léonard, qui se révèle capable de dépeindre la nature telle qu'elle se présente dans la réalité, rivalisant de cette manière avec la création divine.

Durant tout l'Ancien Régime, les propos de Giorgio Vasari – fondateurs de la renommée du portrait – seront inlassablement répétés. Ainsi, dans son *Idea del Tempio della Pittura*, qui est publié à Milan en 1590, le théoricien Giovan Paolo Lomazzo démontre la supériorité de l'art sur la nature par l'intermédiaire de *La Joconde* : « Celui qui désire s'en convaincre devant les peintures doit regarder les œuvres finies (bien que peu nombreuses) de Léonard de Vinci, comme le portrait de Monna Lisa napolitaine, qui se trouve à Fontainebleau en France, et il apprendra de combien l'art dépasse la nature elle-même et de combien il est plus capable d'attirer les yeux des connaisseurs ». De même, l'amateur d'art Cassiano del Pozzo, dans le commentaire qu'il rédige après sa visite du cabinet des peintures de Fontainebleau en 1625, insiste sur l'impression de vie qui se dégage du portrait, auquel « il ne manque que la parole ». En 1666, dans le premier volume de ses *Entretiens*, André Félibien évoque encore cette peinture pour démontrer les qualités d'illusionnisme de Léonard : « Il y a tant de grâce, & tant de douceur dans les yeux & dans les traits de ce visage, qu'il paroist vivant, & il semble en voyant ce Portrait que se soit en effet une femme qui prend plaisir qu'on la regarde ». En fait, on a toujours invoqué *La Joconde* pour illustrer le génie de l'artiste. De tout temps, elle est présentée comme la quintessence de l'art de Léonard, comme un exemple de la perfection de son travail, et donc comme l'un des chefs-d'œuvre absolus de la création occidentale. Notons que les commentaires n'ont guère évolué de nos jours puisque la

critique actuelle recourt encore au portrait du Louvre pour expliciter les aptitudes de Léonard dans les domaines artistiques, techniques et scientifiques.

La place que *La Joconde* occupe dans la collection royale française – depuis son achat par François I<sup>er</sup>, probablement en 1518, jusqu'à son entrée au Musée Napoléon – permet également de cerner quelques fondements de sa célébrité actuelle. Les commentateurs qui décrivent la collection royale française mentionnent toujours cette œuvre de Léonard. La plupart du temps, ils la distinguent des autres peintures conservées dans les châteaux royaux. Ainsi, selon Cassiano del Pozzo, dont le témoignage date de 1625, Georges Villiers, duc de Buckingham, aurait tenté d'acquérir *La Joconde*, mais Louis XIII, avisement conseillé, aurait refusé de la vendre parce qu'il ne pouvait envoyer « hors du royaume le plus beau tableau qu'il possédait ». L'antipathie de Louis XIII envers le duc de Buckingham (dont les exploits galants amènent à penser qu'il devient, pendant son séjour en France, l'amant de la reine Anne d'Autriche) rend suspect le récit de Cassiano del Pozzo, qui est d'ailleurs le seul à évoquer cette tentative d'achat. Toutefois, l'anecdote est révélatrice de la fortune du portrait : même si le tableau n'est pas encore l'icône actuelle (on imagine pouvoir acheter la *Joconde*), le roi et ses proches le considèrent comme l'un des bijoux de la collection royale. L'intérêt élevé que l'on porte alors au panneau est attesté par un autre texte. En 1642, le père Dan, dans son *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, enregistre le tableau dans le cabinet des peintures du château, en insistant sur le fait que « le grand Roy Francois achepta ce Tableau douze mille francs ». Même si l'information reste sujette à caution et si le montant a sans doute été exagéré, le prix élevé que François I<sup>er</sup> aurait consenti à payer pour acquérir la peinture permet à l'auteur d'insister sur sa

valeur : elle souligne la haute considération qui lui revient parmi les tableaux du Cabinet du roi. En témoigne aussi le fait qu'en 1683, *La Joconde* porte l'un des premiers numéros de l'inventaire que le peintre Charles Le Brun dresse à la demande de Louis XIV. Le portrait est cité en quatrième position, après trois Raphaël, soit dans le lot d'œuvres les plus appréciées de la collection royale de peintures. Cette prééminence n'est toutefois pas confirmée à Versailles, où les premiers aménagements de tableaux – qui datent de 1673 – ne comptent aucune œuvre de Léonard. Malgré tout, au même titre que le *Portrait d'une dame de la cour de Milan* (Musée du Louvre) et la *Sainte Catherine entre deux anges*, une peinture alors attribuée à Léonard, aujourd'hui associée à l'école de Bernardino Luini (Musée national du château de Compiègne), *La Joconde* est accrochée, depuis 1695, dans la petite galerie du roi. Or, il s'agit de l'une des salles d'exposition les plus prestigieuses de la collection de Louis XIV, alors que la plupart des peintures de Léonard ou alors considérées comme telles sont envoyées à la Surintendance, soit les réserves où les œuvres qui ne sont pas intégrées à la décoration des appartements royaux sont gardées. Quoiqu'il en soit, ce sont probablement des considérations esthétiques qui ont prévalu lors du choix des œuvres à installer dans la petite galerie du roi : les peintures présentent effectivement toutes

des dimensions comparables, les surintendants ont d'ailleurs transformé les dimensions de certains tableaux pour harmoniser l'accrochage. En 1797, *La Joconde* quitte le château de Versailles pour entrer au Muséum central des arts (le futur musée du Louvre). À nouveau, l'œuvre ne fait pas partie du premier accrochage du Muséum, qui est inauguré dès 1793. En outre, le portrait n'est pas sélectionné en raison de sa renommée puisqu'il est destiné à compléter l'exposition de grands tableaux italiens, à la manière d'un « bouche-trou ». Enfin, contrairement aux idées reçues, *La Joconde* n'a jamais décoré la chambre à coucher de Bonaparte au palais des Tuileries, mais l'appartement de Joséphine en compagnie de bien d'autres tableaux.

En définitive, durant l'Ancien Régime, *La Joconde* ne possède pas son actuel statut légendaire, elle ne procède pas encore du mythe. Avant de devenir « l'illustre incomprise » d'André Chastel, avant de constituer la célèbre image détournée à toutes fins, dépossédée de son histoire ancienne, elle est encore considérée comme un tableau, certes davantage apprécié que d'autres œuvres de la collection royale française, certainement mieux considérée que d'autres peintures de Léonard, mais comme un tableau, et non comme une icône.

LAURE FAGNART