

Carlo Scarpa : l'intelligence de la lumière *Espace et éclairage à l'exemple du musée Correr à Venise*

Carlo Scarpa (1906-1978) a été l'un des architectes les plus brillants du 20^{ème} siècle. Célébré en 2006, le centenaire de sa naissance a permis de rappeler à quel point il a marqué toute une génération d'architectes dans les années 70 et 80, bien au-delà des frontières de la Vénétie dont il était originaire. Après avoir été ouvertement cité et imité par ses confrères, Carlo Scarpa a pourtant été moins apprécié au cours des années 80, probablement à cause de la préciosité de ses détails jugés trop postmodernes par une nouvelle génération d'architectes. Celle-ci était tentée par un retour à un certain modernisme, auquel s'ajoutait un supposé minimalisme qui s'accommodait mal avec le vocabulaire formel de Scarpa. Le béton savamment moulé, les détails de serrurerie sophistiqués ainsi que les enduits à la chaux colorés ne correspondaient plus aux canons esthétiques de l'époque. Cependant, on peut compter en France quelques héritiers spirituels de Scarpa, par exemple Stanislas Fiszer (né en 1935), avec les Archives Nationales à Paris, ou Roland Simounet (1927-1996), avec le musée Picasso à Paris et le musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq. Ces œuvres ont certes une parenté formelle avec les réalisations de Scarpa comme le musée du Castelvecchio de Vérone, le musée Correr à Venise ou la gypsothèque canovienne à Possagno, mais elles ne témoignent cependant pas de la même approche spatiale de la lumière.

Carlo Scarpa est un maître de l'architecture de musées, forgés comme des œuvres d'art à part entière. Ses musées nous révèlent son savoir-faire, notamment la démarche singulière qui consiste à amener simultanément la lumière naturelle vers l'objet exposé et à amener l'objet vers la lumière naturelle, tout en procédant à une composition des objets dans l'espace. Pour cette raison, le musée Correr à Venise, aménagé de 1953 à 1960 dans les *procuratie nuove* bordant la place Saint Marc, révèle l'originalité du travail de l'architecte : Scarpa se démarque du modèle traditionnel des musées hérité du 19^{ème} siècle et dépasse les contraintes de la réhabilitation d'un monument historique du 16^{ème} siècle.

Dès l'origine, le but d'un musée est de montrer le plus grand nombre d'œuvres au plus large public possible. La manière d'éclairer les œuvres est alors primordiale. Ainsi, la qualité de l'architecture peut s'apprécier grâce à une évaluation critique de la lumière. De ce point de vue, la démarche de Scarpa est originale et remarquable : contrairement aux usages de ses contemporains, il utilise essentiellement un éclairage naturel.

La solution la plus couramment adoptée pour l'éclairage des musées dans le monde est celle de l'éclairage artificiel, en raison de la facilité de sa mise en œuvre. La lumière du jour, sans cesse en mouvement du fait des saisons, est difficile à maîtriser. Pour s'en affranchir, les architectes obstruent volontairement les baies pour ne pas être gênés par un quelconque rayon de soleil et préfèrent utiliser l'éclairage artificiel : c'est le cas, par exemple, dans les collections d'Arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques du pavillon des sessions au Louvre, mises en scène par Jean-Michel Wilmotte, ou à la Ca' Pesaro à Venise, réhabilitée par Boris Podrecca, et enfin dans les collections d'Arts africains et océaniens du De Young Museum construit par Herzog et De Meuron à San

Francisco. Au contraire, Carlo Scarpa relève le défi. Il aurait même déclaré qu'il n'aimait pas l'éclairage artificiel. Son œuvre expressive, volontaire, parlante, met l'éclairage naturel au cœur de son travail muséographique.

Pourquoi rejeter l'éclairage artificiel ? On ne peut nier qu'il peut être parfaitement calibré, pour une meilleure protection et conservation des œuvres, alors qu'un rayon de soleil direct ou une trop forte luminosité naturelle risquent de les détériorer. Mais un éclairage naturel a l'avantage d'être toujours plus vrai et plus beau que n'importe quel éclairage artificiel. Il révèle parfaitement les couleurs et les formes, met en relation l'intérieur avec l'extérieur du bâtiment (le fameux rapport entre le « dedans » et le « dehors » si cher aux architectes), bref, correspond à une philosophie de la vie prônant l'ouverture et non le repli sur soi.

La question à se poser est alors la suivante : doit-on conserver et montrer les œuvres au prix d'une piètre mise en valeur, ou faut-il les montrer pour qu'elles soient vues et appréciées dans toute leur plénitude, quitte à ne les montrer que brièvement si elles sont jugées trop fragiles ? La lumière naturelle n'est pas aussi agressive que l'on pourrait le penser : en effet, elle peut être dosée, filtrée, par exemple avec des brise-soleil orientables, appelés aussi *stores vénitiens* (stores à lamelles). L'éclairage naturel demande de l'attention et de la sensibilité, car il faut pouvoir sans cesse l'adapter à l'environnement. Ainsi, il est probable que Scarpa, poète de l'espace, ait été plus sensible à lumière changeante des saisons, au respect des couleurs et des formes, qu'à la conservation des œuvres à n'importe quel prix.

La technique de mise en œuvre de l'éclairage naturel est la véritable réussite du travail de Scarpa. L'histoire de l'éclairage des musées commence probablement en 1795 lors du projet de réaménagement de la Grande Galerie du Louvre, imaginé par Hubert Robert et réalisé par les architectes Percier et Fontaine. Le peintre Hubert Robert, qui juge la Grande Galerie trop sombre, suggère d'éclairer toute la galerie, longue de plus de 200 mètres, par un éclairage zénithal (venu d'en haut), et de rythmer l'espace par une série voûtes et de colonnes. Une fois le projet achevé dans la première décennie du 19^{ème} siècle, la Grande galerie apparaît en effet bien plus lumineuse. Hubert Robert y aurait recherché un effet « à l'antique » où, comme dans les ruines romaines dont les voûtes étaient effondrées, la lumière venait d'en haut. Au 19^{ème} siècle, le choix d'éclairer les salles par le haut permettait de libérer un maximum de linéaire d'exposition après avoir comblé les fenêtres, et donc d'augmenter la densité d'œuvres exposées.

Depuis 1793, dans l'acception des conservateurs de musées, un éclairage, qu'il soit naturel ou artificiel, se doit d'être zénithal ; si l'architecture de Percier et Fontaine consistait en un éclairage zénithal naturel, les éclairages zénithaux actuels, en revanche, sont généralement artificiels. D'où l'actuelle et probable confusion entre éclairage zénithal et éclairage naturel ; en adoptant un éclairage « neutre » qui s'effacerait devant l'œuvre, on croit ainsi mieux le mettre en valeur. Cette confusion interdit implicitement à tout maître d'œuvre d'imaginer une autre manière d'amener la lumière vers l'objet exposé. Pourtant, et comme dans toute architecture domestique, un éclairage naturel peut être aussi bien latéral que zénithal. On assiste actuellement à une généralisation des

plafonds éclairants ; tout le plafond devient une immense source d'éclairage naturel ou artificiel (cf. planche 3 : salle des Etats au musée du Louvre). Seul Scarpa sut, en son temps, se démarquer de l'éclairage zénithal systématisé en adoptant une technique plus précise et plus efficace.

Comment définir un bon éclairage, au-delà de cette « neutralité » fictive apportée par l'éclairage zénithal ? Il n'existe pas de recettes pour l'obtenir, mais plutôt une série de règles à respecter : fondamentalement, il s'agit de maîtriser les mécanismes du reflet et de l'ombre. Tout dépend de l'objet que l'on compte mettre en valeur. Il faut donc adapter la technique d'éclairage à l'objet.

Dans le cas d'une peinture, il s'agit d'en voir les couleurs, et dans celui d'une sculpture, d'en sentir surtout la plasticité, ces deux typologies induisant deux éclairages différents et contradictoires. Les couleurs d'une peinture ne se voient pleinement que s'il n'y a ni reflet, ni ombre, et que la surface colorée est en somme éclairée de manière homogène. Une forme plastique, une sculpture, nécessite en revanche un jeu d'expositions différenciées, car une lumière trop homogène nuit à la compréhension de la forme en l'écrasant.

Eviter un reflet, c'est éviter d'apercevoir la source lumineuse, i.e. le soleil ou tout autre source (par exemple le reflet du soleil quand il s'agit de lumière naturelle indirecte ou la lampe quand il s'agit de lumière artificielle). Le reflet, c'est à dire une surexposition ponctuelle de l'objet, est évité, si la trajectoire du rayon lumineux, provenant de la source et renvoyé par l'objet, ne rencontre pas l'œil de l'observateur. Seul un éclairage *rasant*, venant d'en haut (zénithal) ou de côté (latéral), c'est à dire perpendiculaire au regard de l'observateur, permet d'éviter le reflet (cf. planche 1 : musée Correr, salle n° 37). Lorsque le rayon est presque parallèle au regard de l'observateur, un reflet apparaît (cf. planche 1 : musée Correr, salle n°38, le tableau de Carpaccio est accidentellement mal orienté et le spectateur voit un reflet).

Au contraire, un plafond entièrement éclairant a pour inconvénient de produire de nombreux rayons et de créer nécessairement un reflet, car il existe toujours un rayon lumineux susceptible de rencontrer l'œil du spectateur, quelque soit la position de celui-ci dans la salle, qu'il soit près ou loin du tableau (cf. planche 3 : salle des Etats au musée du Louvre).

Mais un éclairage rasant (à 90° par rapport au regard du spectateur) n'apporte pas nécessairement la meilleure solution : dans le cas d'une peinture, il fait ressortir toutes les imperfections de la toile. Il faut donc amener l'objet vers la lumière, de façon à ce que l'angle d'éclairage avec la surface de la toile soit suffisamment fermé pour ne pas créer de reflet, mais suffisamment ouvert pour qu'il ne révèle pas craquelures et autres matières qui nuiraient à la lecture de la surface en générant de petites ombres. Dans l'idéal, le rayon de lumière décrit un angle proche de 45° avec la toile (cf. planches 1 et 2 : salle n° 26 au musée Correr). En outre, l'éclairage rasant bien dosé n'est efficace que si la source lumineuse n'est pas situé trop loin de l'objet. Car plus la source est lointaine, plus l'objet

est sous-exposé par rapport à celle-ci. Bref, le mur est éclairé d'avantage que l'objet lui-même.

Ce phénomène est facilement observable au musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq de Roland Simounet (cf. planche 3). L'architecte y déploie quantités de moyens pour éclairer de manière zénithale et rasante les peintures exposées, mais ne parvient pas à éviter de sous-exposer les œuvres. La blancheur des murs contribue à accentuer le contraste entre le fond clair et le premier plan sombre. Sa technique d'éclairage consiste à construire des boîtes de lumière au-dessus des œuvres. La lumière du jour y est en quelque sorte « piégée » pour créer un éclairage indirect. Or, l'approche de Scarpa au musée Correr à Venise est toute autre : il amène la lumière vers l'œuvre, tout en approchant l'œuvre de la lumière...

Pour les sculptures, un bon éclairage révèle la plasticité de l'objet. Il enveloppe celui-ci dans une lumière diffuse, admettant des ombres légères afin de sentir le volume, sans pour autant créer de violents contrastes. L'éclairage rasant peut y être employé, mais il faut veiller à multiplier les sources d'éclairage pour atténuer les ombres, et essayer d'obtenir un équilibre subtil. La plasticité est révélée lorsqu'une ombre légère rehausse le volume et que le spectateur en saisit les différentes faces. La gypsothèque canovienne de Scarpa à Possagno est de ce point de vue exemplaire. Chaque plâtre ou sculpture y est éclairé naturellement de plusieurs côtés. L'architecte y invente une technique d'éclairage inédite : la lumière est diffusée, entre autres, à travers des fenêtres d'angles dont la face supérieure, elle aussi, est vitrée (cf. planche 3 : fenêtre d'angle, Possagno, musée Canova). Plafonds et murs sont éclairés de manière rasante, et les parois font office de réflecteurs sur les sculptures disposées dans l'espace.

Contrairement à Possagno, le pavillon des sessions au Louvre ne bénéficie pas du même principe d'éclairage. Premièrement, les objets y sont éclairés artificiellement. Ensuite, l'éclairage y est placé en hauteur. Le contraste violent entre le haut et le bas ne révèle pas la plasticité des formes, mais plutôt les ombres portées et auto portées sur les objets : ceux-ci apparaissent tronqués. Aucun réflecteur, aucun contre-jour ne vient atténuer les parties sombres. Étonnamment, cette mise en lumière est considérée comme exemplaire dans la muséographie contemporaine, car on la retrouve aussi bien au musée du quai Branly à Paris qu'au musée De Young à San Francisco.

L'originalité de la muséographie de Carlo Scarpa réside donc non seulement dans le fait qu'il a recours à la lumière naturelle, mais aussi par ce qu'il effectue des aller-retour entre l'objet et la source de lumière, n'hésitant pas à ajuster l'éclairage à l'objet et inversement. Il est fort probable qu'il ait soumis cette démarche itérative à une vérification systématique sur place. Alors, comment l'architecte dispose-t-il l'objet en fonction de la lumière ? Le musée Correr permet d'étudier cette mise en scène originale.

Dans la galerie de peintures anciennes au deuxième étage des *procuratie nuove* (cf. planche 1 : plan du musée Correr dans les nouvelles procuraties), il a l'idée de placer les objets (essentiellement des peintures) dans l'espace, au lieu de les aligner banalement et classiquement au mur. En outre, il ose, dans une même salle (cf. planche 2 : musée

Correr, salle n° 27), la combinaison entre arts plastiques (la tête du doge) et arts picturaux (les fresques). Dans les autres salles, les peintures deviennent de véritables meubles, ce qui permet d'ajuster leur positions par rapport à la lumière. Ainsi, Scarpa amène l'objet vers la source qui l'éclaire. Son approche est à la fois esthétique, technique et, surtout, empirique. Pour lui, nul besoin d'avoir recours à un dispositif compliqué et coûteux.

Scarpa dispose les œuvres sur des structures légères ressemblant à des chevalets ou dans des cadres d'acier, fixés au mur et basculant sur un axe (cf. planches 1 et 2 : musée Correr, salle n°26). Les « chevalets » ne sont pas exactement identiques à ceux que l'on utilise dans la peinture en général, car ils placent le tableau (par exemple le tableau de Lorenzo Veneziano) dans un plan parfaitement vertical. Le centre de l'œuvre est situé à hauteur d'œil en fonction du point de vue du visiteur. Les cadres spécifiques à chaque œuvre lui permettent de choisir des fonds appropriés, inspirés des maries-louises, pour mettre en valeur les couleurs (par exemple les portraits de Marco Basaiti et d'un peintre vénitien dans la salle n° 37). Dans une enfilade de salles (cf. planche 1 : salles n° 37 et 38), Scarpa dispose les chevalets perpendiculairement aux fenêtres et donc à la lumière. Dans d'autres salles, les chevalets sont placés librement dans l'espace. Avec les cadres pivotants fixés aux murs (par exemple la peinture de Lorenzo Veneziano dans la salle n° 26), les peintures décrivent souvent un angle d'environ 45° (cf. planche 1 : salle n° 26).

L'institution du musée, censée rendre accessible au plus grand nombre l'Art jusqu'alors réservé aux collectionneurs, est hélas devenue aujourd'hui le refuge du conservatisme, avec l'adoption systématique d'un éclairage zénithal le plus souvent inadapté. Il est urgent de remettre en cause la dictature du traditionnel et consensuel éclairage zénithal. Non pas parce qu'il serait « naturel », mais parce qu'il n'est souvent pas correctement mis en œuvre. Dans de grandes institutions comme le Louvre à Paris ou le Kunsthistorisches Museum à Vienne, l'éclairage zénithal est incontournable et inévitable, mais il n'est pas satisfaisant pour autant : les plafonds y sont plus lumineux que les œuvres, créant reflets ou, dans le meilleur des cas, contre-jours.

Scarpa réussit à briser les mauvaises habitudes en nous incitant à revenir à l'essentiel, à savoir remettre en question la qualité de l'éclairage des œuvres pour mieux les mettre en valeur. Ses réalisations témoignent d'une rare sensibilité plastique. Les objets montrés ne sont pas écrasés par le décor ; simultanément, l'intervention de Scarpa souligne les qualités plastiques et les couleurs des objets par ses inventions formelles. Un cadre, un socle, vient s'ajouter en contrepoint à l'œuvre (cf. planche 2 : la tête du doge Antonio Venier dans la salle n° 27 du musée Correr). Il ose la confrontation, mais sans nuire à la perception de l'œuvre. Sa démarche est toujours enrichissante.

Il est vrai que Carlo Scarpa est hardi, voire effronté : il a l'arrogance de ne pas s'effacer devant les œuvres d'art. Pourtant, il les met en valeur mieux que quiconque. Au contraire, le musée d'Orsay à Paris témoigne de ce que le « muséographiquement correct » peut produire de plus conventionnel : on assiste à un assemblage de formes gratuites qui nuit à la compréhension des œuvres exposées. Effectivement, on serait tenté de dire que l'architecte y a tenté la confrontation avec les œuvres. Mais ce combat

tourne au massacre. On ne peut y constater aucune recherche concernant l'éclairage naturel : celui-ci vient comme il peut, et on le qualifiera par euphémisme de « contrainte ». Même constat pour les formes et les matériaux : on est loin de la justesse et de la richesse inventive des enduits à la chaux, des bétons bruts de décoffrage, des crépis que Scarpa emploie à Possagno, Vérone et Venise. Car ces matériaux créent des ambiances colorées contrastant avec les œuvres, absorbent ou renvoient la lumière quand il le faut, apportent une contribution formelle soit en créant un décalage, soit en s'effaçant complètement devant l'œuvre. Rien de tel au musée d'Orsay. Nul décalage fécond, nul contraste sublime, nul effacement. A sa façon, le musée d'Orsay célèbre involontairement ce qu'il y eut de plus réactionnaire dans l'art officiel et pompier au 19^{ème} siècle en le réinterprétant à grands frais au 20^{ème} siècle. Comparer la manière d'exposer les sculptures à Orsay avec la gypsothèque canovienne de Possagno reviendrait à comparer une église néogothique de la pire facture (car il en existe de très belles) avec la villa Savoye de Le Corbusier.

En conclusion, l'architecture de Carlo Scarpa est souvent soit trop discrète, soit trop présente pour être appréciée à sa juste valeur. Mais elle va à l'essentiel, et fait appel à deux notions hélas souvent absentes des musées, à savoir la sensibilité et la subjectivité. Trop souvent, les acteurs du monde culturel se réfugient derrière une excuse traduisant soit l'inconscience, soit le cynisme : la contrainte insurmontable de la « démocratisation » de l'Art et donc l'exposition à tout prix du plus grand nombre d'œuvres possible. Cette bonne intention a hélas pour conséquence un nivellement par le bas de la qualité moyenne des muséographies. Et surtout, elle introduit la notion d'une prétendue *neutralité* de l'architecture à atteindre.

Croire que l'architecture peut être *neutre* revient à nier tout débat formel, toute confrontation entre les éléments et à interdire tout parti pris. Croire que le blanc, le noir et le gris sont des couleurs neutres, c'est n'en connaître ni les propriétés, ni l'aspect (cf. ci-dessus l'évocation des murs blancs à Villeneuve d'Ascq). Cette méprise aboutit à la création, sans discernement, de la « white box », connue de tous les familiers de galeries d'Art contemporain.

Scarpa ose se confronter aux œuvres dans ses musées : à travers sa manière de gérer l'éclairage, il nous offre une philosophie de la vie généreuse et ouverte au monde. Universelle, celle-ci s'inspire toujours du *genius loci*. Reprendre textuellement les inventions formelles de Scarpa est d'ailleurs une grave erreur, car son architecture est le fruit d'une confrontation avec le *topos*, i.e. le lieu, ses couleurs et sa lumière. Espérons que 2006 aura été l'occasion de mieux comprendre son génie et sa singularité, et de tirer enfin les leçons de son enseignement à partir de l'analyse de son œuvre.

Bibliographie :

Sergio Los, *Carlo Scarpa*, Taschen, Köln

Sergio Los, *Carlo Scarpa, guida all'architettura*, Arsenale editrice

Orietta Lanzarini, *Carlo Scarpa, l'architetto e le arti*, Regione del Veneto, Marsilio

Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa, opera completa*, Electa