



HAL
open science

Le geste lumière pour le patrimoine

Viviana Gobbato

► **To cite this version:**

Viviana Gobbato. Le geste lumière pour le patrimoine. Patrimoines en arts et médias. Transmissions, médiations, redécouvertes, L'Harmattan, pp.39-56, 2024, Arts et Médias, 978-2-336-45844-1. hal-04685261

HAL Id: hal-04685261

<https://hal.science/hal-04685261v1>

Submitted on 5 Sep 2024

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.

Le geste de lumière pour le patrimoine. Évoquer, contextualiser, transmettre

Par Viviana GOBBATO

Introduction. L'éclairage, peut-il participer d'une médiation du patrimoine ?

Éclairer le patrimoine — entendu comme sites, monuments historiques et collections muséalisées — s'apparente conjointement à un danger et à une opportunité. D'une part, la lumière est un agent de détérioration. Depuis les années 1950, les découvertes en matière de conservation préventive ont effectivement défini des normes internationales pour l'exposition à la lumière des objets muséalisés et patrimonialisés — diffusées surtout par l'ICOM (International Council of Museums)¹. L'éclairage doit ainsi être maîtrisé afin de préserver cet héritage pour les générations futures². De nos jours, les recommandations de la Commission Internationale de l'Éclairage (CIE) fixent par ailleurs un seuil d'exposition lumineuse selon quatre catégories de sensibilité des matériaux³. Désormais, les manuels de muséologie incluent systématiquement ce genre de recommandations, car comme le rappellent André Gob et Nathalie Drouguet, « les nécessités de la présentation au public et celles de la conservation sont parfois antinomiques »⁴. Il est, de ce fait, impératif que les responsables des musées soient informés des mesures et des pratiques existantes. D'autre part, rappelons que l'éclairage — c'est-à-dire selon Jean-Jacques Ezrati, la « technique ou art de maîtriser la lumière pour répondre à un besoin exprimé »⁵ — est un puissant dispositif de valorisation du patrimoine. Il s'agit d'un matériau qui, comme l'a formulé William Lam, définit, hiérarchise, structure l'espace et la réception⁶. Il participe donc, d'après Jean-Jacques Ezrati, d'un co-langage scénographique⁷. Il peut aussi déterminer, selon Thomas Schielke, des interprétations esthétiques pour les œuvres⁸. En un mot, l'éclairage est largement admis en tant qu'élément de préservation et de valorisation du patrimoine.

Il existe toutefois une autre dimension de l'éclairage, qui reste encore un angle aveugle des études en muséologie. Cette dimension concerne la médiation — étendue par Raymond Monpetit comme une « stratégie de communication à caractère éducatif qui mobilise autour des collections exposées des technologies diverses, pour mettre à la portée des visiteurs des moyens de mieux comprendre certaines

¹ ICOM, *Utilisation des lampes fluorescentes dans les musées : considérations générales et conseils pratiques à l'usage des directeurs et des conservateurs de musées*, Paris, Conseil international des musées, 1953 ; ICOM, *La lumière et la protection des objets et spécimens exposés dans les musées et galeries d'art*, Paris, Association Française de l'Éclairage, 1971.

² Loget, Violette, Bergeron, Yves, « Collection : gérer le patrimoine, une responsabilité fondamentale », *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, n° 29, 2021, p. 153.

³ CIE (Commission Internationale de l'Éclairage), *Control of damage to museum objects by optical radiation. Technical report*, Vienna, CIE, 2004, p. 18.

⁴ Gob, André, Drouguet, Nathalie, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 213.

⁵ Ezrati, Jean-Jacques, *Éclairage d'exposition. Musées et autres espaces*, Paris, Eyrolles, 2014, p. 156.

⁶ Lam, William M. C., *Sunlighting as formgiver for architecture*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1986, p. 329.

⁷ Ezrati, Jean-Jacques, *Op. cit.*, p. 80.

⁸ Schielke, Thomas, « Interpreting Art with Light : Museum Lighting between Objectivity and Hyperrealism », *LEUKOS*, vol. 16, n° 1, 2020, p. 16.

dimensions des collections et de partager des appropriations »⁹. Nous avons récemment observé les apports de l'éclairage en tant que vecteur de médiation dans les musées de sciences¹⁰. Les résultats ont particulièrement indiqué que l'éclairage dynamique scénarisé participe étroitement de la construction de sens des visiteurs. Cette dimension avérée, il reste à se demander dans le cadre du patrimoine, à quelles conditions et sous quelles formes l'éclairage naturel et artificiel pourrait être considéré comme un vecteur de médiation. L'éclairage peut-il évoquer, contextualiser, transmettre les dimensions historiques du patrimoine, et ainsi participer de la construction de sens des visiteurs ?

Cet article étudie le geste de lumière — le concept et l'intention d'une écriture spatiale par le matériau lumière — pour le patrimoine institutionnalisé, mobilier (collections muséales) et immobilier (sites, architecture)¹¹. Plus particulièrement, nous nous attachons aux gestes de lumière médiateurs, c'est-à-dire aux projets d'éclairage intégrant consciemment des logiques stratégiques de communication à caractère éducatif, au sens de Raymond Monpetit¹². Cette notion s'inscrit également dans la perspective de la patrimonialisation, la « problématique de la transmission » du patrimoine comme « résultante d'interventions et de stratégies concertées de marquage et de signalisation »¹³. Rappelons notamment ce que Françoise Choay écrit au sujet de la mise en valeur nocturne du patrimoine : « Trouant l'épaisseur de la nuit, le monument, telle l'apparition d'une divinité en gloire, semble rayonner l'éternité »¹⁴. Dans cette perspective, nous partons de l'hypothèse que l'éclairage peut contribuer à la médiation du patrimoine. Notre propos s'appuiera alors sur l'analyse de plusieurs projets d'éclairage, historiques et contemporains. Il s'agit d'étudier plus particulièrement l'ambiance, la scénarisation lumineuse et la distribution chromatique de la lumière, afin d'identifier quelques techniques majeures pouvant participer d'une médiation du patrimoine.

Ambiances muséales et urbaines

La distribution d'ombres et de lumières constitue un environnement visuel, qui concourt à créer une ambiance. À l'échelle d'un musée et d'une ville, ces ambiances modifient la perception de l'espace, des éléments qui le constituent et qui l'occupent, et en conséquence du patrimoine exposé et valorisé.

Le musée s'approprie assez tôt ces principes. Déjà à la fin du XVIII^e siècle, lorsque les premiers musées investissent les bâtiments historiques et religieux, les architectes et les responsables s'interrogent sur les bonnes pratiques de visibilité des collections érigées en patrimoine national¹⁵. Dans ce contexte,

⁹ Montpetit, Raymond, « Médiation », in André Desvallées, François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 216.

¹⁰ Gobbato, Viviana, Blondeau, Virginie, Thébault, Marine, Schmitt, Daniel, « L'éclairage dynamique, un dispositif de médiation », *Activités* [En ligne], vol. 17, n° 2, 15 octobre 2020 [1 mars 2022], URL : <http://journals.openedition.org/activites/5598>.

¹¹ Desvallées, André, Mairesse, François, Deloche, Bernard, « Patrimoine », in Desvallées André, Mairesse François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 421-p. 452.

¹² Montpetit, Raymond, *Op. cit.*

¹³ Desvallées, André, Mairesse, François, Deloche, Bernard, « Patrimoine », *Op. Cit.*, p. 422-p. 423.

¹⁴ Choay, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, p. 160-p. 161.

¹⁵ Geogel, Chantal, « Montrer, éclairer, présenter », in Geogel Chantal (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la réunion de musées nationaux, 1994, p. 188.

un premier geste de lumière inédit fonde la genèse d'un éclairage utilisé comme un dispositif narratif pour le patrimoine. Ce cas est relevé par Dominique Poulot et concerne le Musée des monuments français, situé dans l'ancien couvent des Petits Augustins à Paris¹⁶. Selon Poulot, son directeur Alexandre Lenoir fait preuve d'un usage savant de l'intensité de la lumière naturelle, dans la perspective de construire une mise en scène suggestive pour les monuments à taille réduite exposés. L'ambiance qui en résultait était d'abord sombre dans les salles médiévales. Puis, la luminosité augmentait progressivement dans les salles proches de son temps. Poulot observe que « plus on remonte vers les siècles qui se rapprochent du nôtre, plus la lumière s'agrandit dans les monuments publics ; comme si la vue du soleil ne pouvait convenir qu'à l'homme instruit »¹⁷. Lenoir conçoit donc un parcours patrimonial scandé par l'intensité lumineuse. Il aménage chronologiquement les monuments de sculpture dans les salles, d'une manière qu'au fur et à mesure du parcours, le visiteur passe symboliquement et physiquement de l'ombre à la lumière. Cet éclairage témoigne d'un premier geste de lumière radical. Il suggère au visiteur une lecture des monuments exposés, qui hérite des philosophies des Lumières et de la Révolution. Il concourt à une intention motivée par un prisme idéologique, philosophique et politique. Il participe d'une histoire, suggère une lecture, stimule une posture intellectuelle. Avec Lenoir, l'assombrissement contribue donc à construire une ambiance d'incertitude et d'ignorance (le passé), tandis que la lumière naturelle demeure une métaphore du savoir et du progrès (le présent). Ce premier geste stratégique vise, de ce fait, à orienter, mais aussi à manipuler la perception et la construction de sens des visiteurs. Il est un dispositif, au sens de Giorgio Agamben¹⁸, qui vise à influencer profondément la réception du patrimoine exposé. Il s'agit d'un positionnement extrême de ce qui est possible par l'éclairage, qui montre comment à l'échelle d'un musée — et avec des moyens techniques réduits — l'éclairage naturel peut contribuer à la médiation des collections patrimonialisées.

De nos jours, les technologies d'éclairage artificiel permettent plus aisément la conception, la réalisation et l'exploitation de projets complexes — et ce même à l'échelle d'un site patrimonial. Les plans lumière de la ville, à partir des années 1980, sont des exemples particuliers de comment l'ambiance lumineuse change la perception d'une ville entière. Le concepteur lumière Roger Narboni, co-fondateur de l'Association des Concepteurs lumière et Éclairagistes (ACE), raconte par exemple un premier voyage à New York dans les années 1970-1980, qui a changé à jamais sa perception du paysage urbain. « J'ai découvert la ville la nuit, plus que l'éclairage », raconte-t-il, « les usages et les activités nocturnes. J'ai découvert une manière d'être dans la ville complètement différente »¹⁹. Cette expérience amène Narboni à se spécialiser dans l'éclairage urbain et le design du paysage nocturne. De fait, comme le rappelle Jacques Darmon, le plan lumière contribue à « une perception différente de l'architecture avec plus de contraste, mais aussi plus de tendresse et de poésie, la lumière pouvant “réveiller et révéler” le

¹⁶ Poulot, Dominique, *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte, 2008, p. 102-p. 103.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2014, p. 31.

¹⁹ Propos recueillis par l'auteure auprès de Roger Narboni, février 2021.

patrimoine »²⁰. D'après Jean-Louis Lacroix, quant à lui, « un site ou un espace urbain peuvent même être transformés en un immense plateau de spectacle »²¹. Créer des ambiances pour le patrimoine urbain signifie donc sculpter et raconter le paysage autrement, la nuit. Les Fêtes des Lumières à Lyon contribuent notamment à ces principes. Par exemple, raconte Jacques Darmon, l'Atelier Guillaume Jéol a conçu un éclairage sculptural semi-rasant sur les façades de la rue piétonne de la République — faisant partie des quartiers classés au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1998²². Ce geste de lumière concourt à détacher les édifices historiques du paysage urbain, à accentuer la monumentalité et donc à construire une nouvelle perception esthétique de la ville. Ces ambiances favorisent des promenades architecturales nocturnes et redonnent un ou plusieurs nouveaux visages urbains — radicalement différents sous la lumière du jour abondante, inconstante, générale et diffuse. Aujourd'hui donc, le simple fait de se promener dans une ville la nuit offre aux citoyens des repères historiques par l'éclairage. Ce dernier contribue à structurer un processus de médiation, en illuminant le site ou le bâtiment classé. Il stimule et oriente la production de sens des visiteurs par la construction d'une ambiance différente de celle du jour, et circonscrit plus spécifiquement les éléments patrimonialisés.

Les deux ambiances lumineuses que nous avons étudiées intègrent, de ce fait, des logiques stratégiques de médiation. Dans le premier cas, il s'agit d'une interprétation du patrimoine architectural pour favoriser une lecture historique et philosophique des évolutions successives. Dans le deuxième cas, l'ambiance nocturne et le geste de lumière focalisé signifient la présence d'un site historique patrimonialisé, au sein du paysage urbain. À l'échelle d'un musée ou d'une ville, la création d'ambiances lumineuses s'affirme ainsi comme un geste qui intègre une intention communicationnelle, comme le fait de suggérer une histoire ou de notifier la présence d'un monument remarquable.

Mises en scène lumineuses

Un autre usage possible concerne les mises en scène lumineuses. Il s'agit, dans cette perspective, de concevoir l'éclairage comme un élément majeur pour contextualiser une collection ou un site. Raconter une histoire patrimoniale passe, dans ce cas, par le choix d'un éclairage construit à partir d'un référent temporel et spatial. Comme l'a récemment formulé Thomas Schielke, la conception lumière s'inspire ainsi des principes sémiotiques pour façonner une manière de voir l'architecture, le patrimoine et l'art²³.

L'installation de l'éclairage artificiel du Musée du Louvre, à partir de la fin des années 1920, marque tout particulièrement un exemple majeur d'éclairage à visée communicationnelle²⁴. Le Directeur des musées nationaux Henri Verne commente notamment ces installations dans l'ouvrage *Le Louvre la*

²⁰ Darmon, Jacques, « Lyon, Colmar : 30 et 20 ans de Plans lumière. Et maintenant ? », *LUX*, 2019, n° 302, p. 25.

²¹ Lacroix, Jean-Louis, « Colmar, une ville en lumière », *La Lettre de l'Ocim*, n° 64, 1999, p. 16.

²² Darmon, Jacques, *Op. cit.*

²³ Schielke, Thomas, « The Language of Lighting : Applying semiotics in the Evaluation of Lighting Design », *LEUKOS*, vol. 15, n°2-3, 2019, p. 245.

²⁴ Feret, M., « L'éclairage électrique au musée du Louvre », *LUX*, 1938, p. 2-p. 8.

*nuit*²⁵. Les chefs-d'œuvre comme la Vénus de Milo, la frise des Panathénées, la Diane d'Anet, le tombeau de Philippe Pot ou la Victoire de Samothrace, sont éclairés avec des projecteurs d'accentuation distinctifs. Les salles accueillant la sculpture grecque, du Moyen Âge et de la Renaissance présentent un éclairage ambiant recréant une atmosphère définie comme apaisante pour les visiteurs. Les sculptures égyptiennes bénéficient de sources de lumière diffuse pour évoquer la luminosité orientale et la tranquillité de la lumière du jour. À l'égard de cette description, nous déduisons que le visiteur déambule de salle en salle, d'ambiance en ambiance. Il se trouve tantôt confronté à des sculptures dramatisées, tantôt à des vestiges recontextualisés par la lumière. Cet éclairage nocturne scénarisé participe d'une narration et d'une interprétation du patrimoine archéologique et historique, notamment en évoquant l'environnement lumineux des territoires lointains de provenance des collections. Il met aussi en scène ces sculptures comme des personnages. L'expérience de nuit au musée s'apparente, subséquemment, à un événement où l'éclairage contribue à raconter une histoire autrement que celle véhiculée le jour. L'éclairage artificiel admet, pour la première fois dans l'histoire du musée, une forme de langage qui change, la nuit, la perception des objets et des œuvres patrimonialisés.

Plus récemment, l'éclairage artificiel dynamique favorise, par la programmation de scénarios de lumière, une mise en scène versatile. Il n'est plus question de jour et de nuit, mais d'événements, de circonstances et d'histoires à raconter. La Cappella Zavattari au sein de la Cathédrale de Monza en est un exemple remarquable. Le site fait l'objet d'une restauration voulue par la Fondazione Gaiani, commencée en 2009 et terminée en 2014²⁶. La chapelle patrimonialisée présente un cycle de quarante-cinq scènes divisées en cinq panneaux superposés, pour une surface de cinq-cents mètres carrés — réalisé entre 1441 et 1446 par la famille des Zavattari, commissionné par Filippo Maria Visconti. Ce cycle raconte la vie de la reine des Lombards Teodolinda et inclut la représentation de huit cents personnages, dont une iconographie des saints Grégoire, Ambroise, Jean Chrysostome et Thomas d'Aquin. À l'occasion de la restauration, les concepteurs lumière Francesco Iannone et Serena Tellini de l'Agence Consuline réalisent une installation d'éclairage conçue avec des technologies dynamiques. Trois scénarios de lumière contrôlables par tablette ont été particulièrement pensés pour permettre aux guides-conférenciers de raconter l'histoire de la Reine Teodolinda, en soulignant certaines scènes par des gradations et des changements de couleur des blancs²⁷. Le premier scénario vise à simuler le niveau d'éclairement et la qualité de la vision permise par la lumière naturelle à l'époque de la réalisation des Zavattari. Le second scénario permet de restituer l'ambiance produite par les chandelles, qualifiée de « vibrante »²⁸. Le troisième scénario montre certaines scènes spécifiques de la fresque. Les concepteurs affirment que « le projet de l'éclairage post restauration est donc conçu avec l'objectif du visiteur : la lumière et la suggestion sont pensées pour lui, pour lui passer les informations et sédimer les

²⁵ Verne, Henri, *Le Louvre la nuit*, Grenoble, B. Arthaud, 1937, p. 23-p. 24.

²⁶ Delmoro, Roberta, Lucchini, Anna, « “De Zavattarijs hanc ornare capellam” Precisazioni storiche sull'epigrafe nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro », *Venezia Arti*, n° 26, 2017, p.71.

²⁷ Propos recueillis par l'auteure auprès des architectes Francesco Iannone et Serena Tellini, janvier 2021.

²⁸ *Id.*

souvenirs »²⁹. Les architectes mettent par ailleurs au point un système d'enrichissement visuel par la lumière, appelé le Monza Method. Ce « pastiche visuel »³⁰ — comme ils le définissent — se fonde sur la multiplication et la superposition de sources à la gradation, la qualité du spectre, l'intensité et la température de couleur différente, qui stimulent des états émotifs et contemplatifs améliorant la perception chez les visiteurs³¹. La Cappella Zavattari s'érige donc en exemple de médiation visuelle par la multiplication de scènes permettant de montrer les évolutions des conditions de monstration. Le projet répond donc à une double intention de médiation, historique et contemporaine. D'une part, les concepteurs souhaitent évoquer l'époque de réalisation de la fresque pour permettre aux visiteurs d'avoir conscience des diverses conditions de monstration et de visibilité. D'autre part, ils restituent une richesse esthétique possible uniquement par le déploiement de technologies contemporaines.

Ces exemples font état d'un éclairage conçu comme un élément révélateur d'une vision de l'œuvre et d'une culture visuelle propre aux conservateurs et aux concepteurs. Il s'agit de mises en scène du patrimoine inédites, qui passent par l'implantation lumineuse d'un ou de plusieurs récits possibles. Rappelons qu'il est difficile de patrimonialiser et de reproduire les ambiances, comme l'a formulé Nathalie Simonnot³². Les mises en scène étudiées ne répondent ainsi pas à des conditions objectives et scientifiques. Il s'agit de nouvelles interprétations, qui font appel à un référent culturel signifiant. Elles inscrivent le geste de lumière dans une forme d'expression sémiotique, au sens de Thomas Schielke³³. Ce sont ainsi de formes particulières de médiation, qui visent à alimenter et orienter la production de sens — comme nous l'avons étudié dans les musées de science³⁴.

Couleurs et mouvements

L'usage des couleurs et du mouvement de la lumière, c'est-à-dire la simulation de variations, constitue un autre principe adopté dans la médiation lumineuse du patrimoine. Ces techniques remontent aux premières expérimentations qui concernaient l'usage des verres colorés pour les tableaux, dans les années 1930³⁵. L'avènement de nouveaux projecteurs, issus du spectacle et provenant des États-Unis, a tout particulièrement accéléré le déploiement de ces technologies dans les années 1960³⁶.

²⁹ Iannone, Francesco, Tellini, Serena, « Progetto di illuminazione della cappella di Teodolinda », in Cassanelli Roberto (dir.), *Il ritorno di Teodolinda*, Monza, ed. Fondazione Gaiani, 2015, p. 64. Traduit par l'auteure : « *il progetto di illuminazione post restauro è stato quindi concepito avendo come obiettivo il visitatore: la luce e la suggestione sono pensate per lui, per passargli informazioni e lasciare sedimentare i ricordi* ».

³⁰ Propos recueillis par l'auteure auprès de Serena Tellini et Francesco Iannone, janvier 2021. Traduit par l'auteure : « *pasticcio visivo* ».

³¹ Ong Thian Chai Nicholas, *Artificial lighting design for paintings in indoor settings with selected nanyang paintings as a case study*, Thèse de Master, Nanyang Technological University, 2018, p. 105.

³² Simonnot, Nathalie, « Le paradoxe de la patrimonialisation des ambiances », *Ambiances in action/Ambiances en acte(s) — International Congress on Ambiances*, Montreal, 3rd International Congress on Ambiances, 2012, p. 33-p. 38.

³³ Thomas, Schielke, *Op. cit.*

³⁴ Gobbato, Viviana, Schmitt, Daniel, « Éclairer pour illuminer. L'éclairage, un dispositif muséal de médiation », *La lettre de l'Ocim*, n° 194, 2021, p. 32-p. 37.

³⁵ Cellier, Jean-Fernand, « Le chauffage, la ventilation et l'éclairage dans les salles d'exposition », *Mouseion*, 1931, vol. 16, n° 6, p. 73.

³⁶ Ezrati, Jean-Jacques, *Op. cit.*

L'anthropologue et directeur de musée Stephan de Borhegyi décrit, par exemple, l'installation d'un tel dispositif au Milwaukee Public Museum. Le dispositif d'éclairage était conçu pour un ensemble de masques des populations indiennes Tlingit et Kwakiutl de la côte nord-ouest américaine³⁷. Il s'agissait donc d'une collection patrimonialisée d'objets ayant appartenu à des peuples autochtones. Ces masques étaient exposés sur un fond noir, puis éclairés avec des lumières rouges, vertes et bleues. Pour augmenter leur impact dramatique, un cycle de lumière dynamique de soixante secondes est installé dans l'exposition pour dévoiler ou laisser dans l'ombre (en succession) les expôts. Ce cycle nyctéméral simulait le lever et le coucher du soleil, et donc le passage du temps. Stephan de Borhegyi commente ainsi l'installation : « Puisque chaque 60 secondes représenteront un jour d'éternité, la lumière sera utilisée comme un moyen de transmettre l'immensité du temps géologique »³⁸. Les objets patrimonialisés sont ainsi inévitablement exposés à des conditions de monstrations inédites. Les masques extraits de leur environnement naturel sont théâtralisés, comme les marionnettes d'un spectacle. Il est question de fabriquer une histoire et un regard esthétique par l'apposition de couleurs et de variations. Ce dispositif de monstration est donc conçu avec la vocation d'imprimer une lecture esthétique et émotionnelle chez les visiteurs. De telles conditions de monstration participent, aussi, à construire un regard occidental — et donc hégémonique — de ces objets traditionnels indiens. La couleur de la lumière s'assimile, dans cette perspective, à un outil puissant qui maquille, pourrions-nous dire, l'apparence matérielle de ce patrimoine. Ce geste de lumière participe, de ce fait, d'une intention de spectacularisation éloquente. Il témoigne d'un usage avancé de l'éclairage comme un dispositif véhiculant une intention, qui vise à modifier profondément l'essence même d'un objet patrimonialisé.

La température de couleur de la lumière permet également de modifier la perception du patrimoine. Un exemple en architecture d'intérieur concerne le traitement de l'éclairage à la Bourse de Commerce. Ce bâtiment au cœur de Paris abrite depuis 2021 la collection de la Fondation Pinault. Classé monument historique en 1986, son réaménagement est confié à l'agence de Tadao Ando Architect & Associates (TAAA), à l'agence NeM/Niney et Marca Architectes et à l'agence Pierre-Antoine Gatier, architecte-chef des Monuments historiques, ainsi que le bureau d'études Ingélux pour l'éclairage. Le projet visait à retrouver l'état de 1889, ainsi qu'apporter une nouvelle lecture contemporaine. L'éclairage sous le dôme subit, tout particulièrement, un traitement spécial. Le choix de la température de couleur et de son articulation est étudié pour distinguer le site patrimonial du site contemporain. Le premier est éclairé avec une lumière blanche dite chaude (3 000 K), tandis que le deuxième avec une température de lumière dite froide (5 000 K). « Nous avons souhaité établir un contraste entre l'éclairage historique et l'éclairage contemporain. La lumière de 1889 est de couleur plus chaude, tandis que l'éclairage contemporain est de couleur plus froide », explique Pierre-Antoine Gatier³⁹. Ainsi d'un seul coup d'œil,

³⁷ Borhegyi Stephan F. (de), « Visual Communication in the Science Museum », *Curator. The Museum Journal*, vol. 6, n°1, 1963, p. 45-p. 57.

³⁸ *Ibid.*, p. 48. Traduit par l'auteure : « Since every 60 seconds will represent a day of eternity, light will be used as a means of conveying the immensity of geological time ».

³⁹ Propos recueillis par l'auteure auprès de Pierre-Antoine Gatier, décembre 2020.

la lumière renforce la distinction entre la rotonde en béton de Tadao Ando de la coupole de Bélanger et de Brunet (1806 et 1811), l'architecture de Blondel (1889) et le décor réalisé par les peintres Laugée, Luminais, Mazerolle, Clairin et Lucas (symbolisant le commerce international). Par ce geste de lumière qui se sert de la température de couleur des sources, l'architecture est davantage cadrée, circonscrite, hiérarchisée, sculptée. L'éclairage permet ainsi d'accentuer des parties et même de les effacer en le plongeant dans l'ombre. Il s'agit, dans ce cas, d'une intention qui relève d'une stratégie de valorisation esthétique. Cette dernière intègre aussi une signification vouée à transmettre une interprétation.

L'éclairage s'apparente, comme nous venons de l'étudier, à une palette de couleurs. Il est aisément manipulable par les concepteurs, qui peuvent se servir aujourd'hui des technologies *tunable white* (couleur de la source émettant une lumière blanche, réglable d'un ton chaud à froid et inversement) ou des protocoles de gestion dynamique. Ces technologies permettent une forme de maquillage du patrimoine avec un geste effaçable. Il s'agit, comme au théâtre ou au cinéma, de mobiliser la lumière et ses caractéristiques (couleurs, textures, intensité, etc.) comme des instruments à apposer sur l'objet ou le site patrimonialisé afin d'en modifier la perception et de véhiculer des récits. Un tel geste de lumière permet de traduire une interprétation du patrimoine, de l'apposer directement sur l'objet par un matériau réversible (la lumière) et de la communiquer par l'implication du regard.

Conclusion. Enjeux et perspectives

L'éclairage s'affirme, par ces quelques exemples, comme un dispositif permettant d'évoquer, de transmettre, de souligner les dimensions historiques du patrimoine institutionnalisé, mobilier et immobilier. Le geste de lumière hiérarchise l'environnement visuel. Il peut raconter une histoire patrimoniale et renforcer un propos, ainsi que favoriser une expérience émotionnelle, sensible et esthétique. Il attire l'attention sur les bâtiments classés d'un secteur patrimonialisé et guide le regard des citoyens qui s'y promènent. Il sépare les ornements historiques de ceux contemporains. Il participe à la reconstruction d'une condition de monstration passée. Dans cette perspective, l'éclairage n'est pas un dispositif neutre. Il répond à une intention communicationnelle, porteuse d'informations et de regards esthétiques et critiques. L'expression possible par la lumière, à l'instar d'un système sémiotique, permet non seulement de véhiculer un message, mais également de passer par l'expérience sensible incorporée pour inscrire une atmosphère particulière.

Éclairer les collections et les sites patrimoniaux admet donc, depuis les premiers musées et dispositifs d'éclairage naturel et artificiel, la possibilité de raconter une histoire, d'appuyer un récit, de faire vivre une expérience sensorielle et de changer considérablement la réception visiteur. Ce sont là tant de formes d'expression qui permettent de communiquer plusieurs visions des collections patrimoniales. Éclairer une collection patrimoniale, un site protégé, un paysage urbain classé naît d'une intention qui vise à marquer profondément la perception du visiteur. Ce dernier se trouve plongé dans un environnement à trois dimensions sculpté par l'éclairage. Il traverse les galeries d'un musée, les rues éclairées d'une ville historique ou encore découvre une chapelle, et remonte l'espace et le temps. L'éclairage lui suggère un

prisme de lecture, il évoque un contexte, il hiérarchise l'environnement, il guide le regard, il attire l'attention, il indique un parcours, il suggère une chronologie, il évoque un contexte ou une histoire, il efface des éléments, il révèle des détails, il renforce le choc esthétique, il montre les conditions de perception visuelle selon les époques, etc. — tant d'intentions stratégiques communicationnelles et de médiation qui visent à stimuler et orienter la production de sens des visiteurs par l'expérience sensorielle. Nous pouvons ainsi l'entendre comme un geste de lumière, qui intègre des logiques stratégiques de communication, au sens de Raymond Monpetit⁴⁰. Une intensité de lumière graduelle, un environnement diffus, des contrastes d'ombres, des couleurs et des mouvements lumineux, sont autant d'éléments qui composent la grammaire d'expression constituant ce langage de médiation.

Les apports que nous venons d'évoquer soulèvent aussi une autre question. Quelles nouvelles formes les objets patrimonialisés et muséalisés — les « vraies choses » au sens de Duncan Cameron⁴¹ — assument-ils sous ces éclairages médiateurs ? Nous savons, particulièrement, que le musée est un média. Il opère, au sens de Jean Davallon, « une fonction sociale qui est moins communicationnelle que rituelle de patrimonialisation »⁴². Dans cette perspective, apposer un regard de médiation par l'éclairage, voire d'instrumentalisation de l'objet patrimonial — comme nous l'avons étudié dans certains cas —, revient à reconsidérer aussi ses apports dans le processus de patrimonialisation. François Choay écrit notamment au sujet de la mise en valeur nocturne du patrimoine : « la lumière artificielle fait à l'ombre une part royale, pour en délivrer des figures sans rides, des formes jamais perçues, des topographies inconnues »⁴³. Qu'impose donc l'éclairage en matière de nouveaux discours patrimoniaux ? Comment prendre en compte les conséquences discursives sur la carrière patrimoniale de ces objets et sites institutionnalisés ? S'atteler davantage à comprendre ces conséquences nous écarte de notre sujet de recherche — c'est-à-dire la médiation. Cela témoigne, toutefois, d'une dimension expressive possible par l'éclairage, qui peut changer radicalement l'identification, la détermination et la compréhension du patrimoine. Il revient même à soulever la question d'un patrimoine immatériel inhérent aux environnements lumineux. Ces principes mériteraient, à notre sens, d'être plus largement étudiés dans les champs de la muséologie et de la médiation culturelle.

Bibliographie

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2014.

Borhegyi Stephan F. (de), « Visual Communication in the Science Museum », *Curator. The Museum Journal*, vol. 6, n° 1, 1963, p. 45-p. 57.

Cameron Duncan F., « A Viewpoint : The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education », *Curator. The Museum Journal*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 33-p. 40.

⁴⁰ Montpetit, Raymond, *Op. cit.*

⁴¹ Cameron, Duncan F., « A Viewpoint : The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education », *Curator*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 33. Traduit par l'auteure : « *real things* ».

⁴² Davallon, Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, n° 2, p. 111.

⁴³ Choay, Françoise, *Op. cit.*, p. 160-p. 161.

- Cellerier Jean-Fernand, « Le chauffage, la ventilation et l'éclairage dans les salles d'exposition », *Mouseion*, 1931, vol. 16, n° 6, p. 66-p. 76.
- Choay Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.
- CIE (Commission Internationale de l'Éclairage), *Control of damage to museum objects by optical radiation. Technical report*, Vienna, CIE, 2004.
- Darmon Jacques, « Lyon, Colmar : 30 et 20 ans de Plans lumière. Et maintenant ? », *LUX*, n° 302, 2019, p. 23-p. 32.
- Davallon Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, n° 2, 1992, p. 99-p. 123.
- Delmoro Roberta, Lucchini Anna, « “De Zavatarijs hanc ornavere capellam” Precisazioni storiche sull'epigrafe nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro », *Venezia Arti*, n° 26, 2017, p. 71-p. 87.
- Desvallées André, Mairesse François, Deloche Bernard, « Patrimoine », in Desvallées André, Mairesse François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 421-p. 452.
- Ezrati Jean-Jacques, *Éclairage d'exposition. Musées et autres espaces*, Paris, Eyrolles, 2014.
- Feltrin Francesca, Leccese Francesco, Hanselaer Peter, Smet Kevin A. G., « Impact of Illumination Correlated Color Temperature, Background Lightness, and Painting Color Content on Color Appearance and Appreciation of Paintings », *LEUKOS*, vol. 16, n° 1, 2020, p. 25-p. 44.
- Feret M., « L'éclairage électrique au musée du Louvre », *LUX*, 1938, p. 2-p. 8.
- Georgel Chantal, « Montrer, éclairer, présenter », in Georgel Chantal (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la réunion de musées nationaux, 1994, p. 188-p. 206.
- Gob, André, Drouguet, Nathalie, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Gobbato Viviana, Schmitt Daniel, « Éclairer pour illuminer. L'éclairage, un dispositif muséal de médiation », *La lettre de l'Ocim*, n° 194, 2021, p. 32-p. 37.
- Gobbato Viviana, Blondeau Virginie, Thébaud Marine, Schmitt Daniel, « L'éclairage dynamique, un dispositif de médiation », *Activités* [En ligne], vol. 17, n° 2, 15 octobre 2020 [1 mars 2022], URL : <http://journals.openedition.org/activites/5598>, DOI : <https://doi.org/10.4000/activites.5598>
- Iannone Francesco, Tellini Serena, « Progetto di illuminazione della cappella di Teodolinda », in Cassanelli Roberto (dir.), *Il ritorno di Teodolinda*, Monza, ed. Fondazione Gaiani, 2015, p. 63-p. 65.
- ICOM, *La lumière et la protection des objets et spécimens exposés dans les musées et galeries d'art*, Paris, Association Française de l'Éclairage, 1971.
- ICOM, *Utilisation des lampes fluorescentes dans les musées : considérations générales et conseils pratiques à l'usage des directeurs et des conservateurs de musées*, Paris, Conseil international des musées, 1953.
- Lacroix Jean-Louis, « Colmar, une ville en lumière », *La Lettre de l'Ocim*, n° 64, 1999, p. 16.

- Lam William M. C., *Sunlighting as formgiver for architecture*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1986.
- Loget Violette, Bergeron Yves, « Collection : gérer le patrimoine, une responsabilité fondamentale », *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, n° 29, 2021, p. 137-p. 157.
- Montpetit Raymond, « Médiation », in André Desvallées, François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 215-p. 234.
- Ong Thian Chai Nicholas, *Artificial lighting design for paintings in indoor settings with selected nanyang paintings as a case study*, Thèse de Master, Nanyang Technological University, 2018.
- Poulot Dominique, *Musée. Nation. Patrimoine. 1789-1815*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- Simmonot Nathalie, « Le paradoxe de la patrimonialisation des ambiances », *Ambiances in action/Ambiances en acte(s) — International Congress on Ambiances*, Montreal, 3rd International Congress on Ambiances, 2012, p. 33-p. 38.
- Schielke Thomas, « Interpreting Art with Light : Museum Lighting between Objectivity and Hyperrealism », *LEUKOS*, vol. 16, n° 1, 2020, p. 7-p. 24.
- Schielke Thomas, « The Language of Lighting : Applying semiotics in the Evaluation of Lighting Design », *LEUKOS*, vol. 15, n° 2-3, 2019, p. 227-p. 258.
- Verne Henri, *Le Louvre la nuit*, Grenoble, B. Arthaud, 1937.