



La Lettre de l'OCIM

Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques

202-203 | 2022
juillet-octobre 2022

L'œuvre et son éclairage

Viviana Gobbato



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ocim/5194>

DOI : 10.4000/ocim.5194

ISSN : 2108-646X

Éditeur

OCIM

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2022

Pagination : 56-63

ISSN : 0994-1908

Référence électronique

Viviana Gobbato, « L'œuvre et son éclairage », *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 202-203 | 2022, mis en ligne le 01 juillet 2023, consulté le 02 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ocim/5194> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ocim.5194>

Ce document a été généré automatiquement le 2 septembre 2023.

Tous droits réservés

L'œuvre et son éclairage

Viviana Gobbato

Museo Antonio Canova, Possagno (Italie).
Aile Carlo Scarpa, 2020.



© V. Gobbato

Une autre réception esthétique

- 1 « Valéry avait raison. Trop d'œuvres, chacune différente des autres, toutes fatalement hors contexte, fatiguent les yeux et l'esprit. Mais un itinéraire qui me conduirait [...] à

“*entrer*” véritablement dans une œuvre ferait de cette visite au musée une expérience mémorable, réellement digne du syndrome de Stendhal » (Eco et Pezzini, 2015, p. 44-45). Ces quelques lignes d’Umberto Eco esquissent à la fois un constat amer et les pistes d’une solution. Presque un siècle après la description faite par Paul Valéry (1960 [1923], p. 1 290-1 293), le musée d’art paraît aux yeux d’Eco comme ce lieu encore largement décevant des années 1920. Chaos, fatigue, barbarie étaient les qualificatifs choisis par Valéry pour critiquer son expérience muséale. Ce dernier déplorait profondément le trop grand nombre d’œuvres et l’aménagement excessivement dense. D’après Valéry, cette expérience s’assimilait à l’effort vain d’écouter dix orchestres à la fois. Umberto Eco témoigne, un siècle après, de cette même insatisfaction. Il se demande en conséquence s’il existe une voie différente, vers un nouveau musée, qui stimulerait un lien essentiel et particulier avec l’œuvre.

- 2 Cet article propose une perspective qui va dans le sens d’Eco, et qui s’attache notamment à la présentation des œuvres dans l’espace, ainsi qu’aux enjeux de scénographie et de médiation. Nous souhaitons tout particulièrement investiguer un élément fondateur du musée (Gobbato, 2021), et qui pourtant est souvent restreint à des fonctions de conservation préventive et de visibilité de l’œuvre : l’éclairage muséographique. Pour cause, ce dernier cèle un grand potentiel pour repenser les médiations sensibles et sensorielles. Nous avons commencé à en observer l’influence à la Grande galerie de l’Évolution du Muséum national d’Histoire naturelle (Gobbato et Schmitt, 2021) et au Musée d’art moderne de Paris (Gobbato, Thébault et Schmitt, 2021).
- 3 Peut-on donc considérer plus largement l’éclairage en tant que forme de médiation sensorielle lumineuse pour l’art – c’est-à-dire une stratégie de communication visuelle et sensorielle fondée sur le design et l’application de dispositifs d’éclairage, qui participerait de la compréhension et de l’expérience des visiteurs ¹ ?

Sir John Soane's Museum, Londres.
Vue depuis la *Sepulchral Chamber*, 2021.



© V. Gobbato

Musée du Louvre. *Victoire de Samothrace* sous un éclairage électrique. D'après H. Verne, *Le Louvre la nuit*, Grenoble : B. Arthaud, 1937, p. 81.



Médiation et lumière

Quelques enjeux

- 4 La médiation culturelle pour l'art s'attache à partager une forme d'intelligibilité de l'œuvre, mais également de l'exposition. Toutefois, on lui reproche parfois de détourner l'attention des artefacts. En effet, comme le soulignent Daniel Jacobi et Élisabeth Caillet, « *persiste dans le milieu de l'art un préjugé tenace qui prétend que le goût et l'émotion esthétique ne sauraient être dépendants d'on ne sait quels commentaires, explication ou justification fournis a priori et qui, en conditionnant ou en éduquant le regard, distrairaient le visiteur de la relation directe et authentique avec ce qui est montré* » (Caillet et Jacobi, 2004). Cela est notamment vrai pour l'art contemporain (Ceva, 2004).
- 5 Des médiations spécifiques se sont alors développées pour le musée d'art. Nathalie Heinich évoque par exemple la médiation esthétique, qui intervient « *dans la série des opérations qui rendent l'œuvre perceptible à d'autres que son créateur* » (Heinich, 2009, p. 12). Serge Chaumier souligne, quant à lui, le rôle de la médiation artistique, qui met l'artiste au cœur de la démarche « *de la réception de l'œuvre par les publics* » (Chaumier, 2010, p. 25). Dans cette perspective, peut-on aussi penser l'éclairage comme une forme de médiation ?

L'éclairage, un dispositif « essentiel »

- 6 Un éclairage au musée accomplit *a minima* deux impératifs : respecter les normes de conservation préventive et assurer une bonne visibilité des œuvres. C'est finalement ce premier enjeu qui est largement soulevé aujourd'hui par les responsables des musées européens². Certes, ces questions sont fondamentales et méritent toute l'attention qu'on leur dédie. Or, il semble manquer un consensus, qui considérerait l'éclairage comme un dispositif essentiel à la réception et à l'intelligibilité de l'œuvre, à sa contemplation, ou encore à la construction de sens dans l'esprit des visiteurs.
- 7 La notion de médiation par la lumière est pourtant évidente pour quelques professionnels. Par exemple, le responsable de l'éclairage du Centre Pompidou admet que la lumière peut raconter quelque chose. Il explique que « *si l'œuvre présente plein de couleurs, le travail sera certainement au niveau du rendu des couleurs. S'il y a des jaunes, des rouges, des verts, il faut essayer de rendre tout cela le mieux possible et on peut l'apprécier ainsi* »³. Le responsable de l'atelier éclairage du Musée du Louvre en est également convaincu : « *Bien sûr, [l'éclairage] c'est une sorte de médiation. Nous ne voulons pas contredire le propos de l'œuvre. [L'éclairage peut] rendre triste la sculpture, la rendre joyeuse ou autre : il suffit de [lui] mettre des cernes avec la lumière et elle va pleurer, tout simplement.* »⁴ Une conservatrice du musée d'arts de Nantes partage cet avis : « *L'idée de la médiation lumineuse permettrait d'être moins directs avec le visiteur, de donner un peu notre avis, mais sans dire à notre visiteur qu'il faut regarder telle ou telle œuvre, car c'est cela qui est important dans la salle.* »⁵
- 8 Éclairer l'art comme l'on ferait de la médiation, c'est donc un enjeu encore peu avéré. Malgré cela, depuis deux siècles, certains responsables de musées, comme Sir John Soane (1835) et Benjamin Ives Gilman (1918), ont déjà relevé son importance pour la réception des œuvres d'art et des artefacts, ainsi que pour l'expérience de bien-être du

visiteur. « *Tous les chefs-d'œuvre de l'art plastique ont été créés dans la lumière, pour la lumière, et ils ne peuvent revivre à nos yeux que dans une lumière harmonisée à leur modulation plastique, linéaire ou colorée* », affirmait notamment Henri Verne dans l'introduction d'un ouvrage dédié au premier éclairage électrique du Musée du Louvre (Verne, 1937, p. 21).

Définir l'index sensoriel lumineux

- 9 Pour aller plus loin dans la réflexion, nous souhaitons nous inscrire dans la perspective d'Harley Parker, et plus particulièrement dans la notion d'index sensoriel développée dans ses écrits. Au musée, Parker suggère de « *prendre l'œuvre d'un artiste, trouver à quel profil sensoriel il appartient, et corrélér cela avec ses œuvres d'art [ce qui] devrait nous aider à comprendre la manière de comprendre les artefacts* » (McLuhan, Parker et Barzun, 2008 [1969], p. 141). En cela, émerge finalement l'idée que l'œuvre peut aussi être porteuse d'un profil lumineux, ce qui nous mène à formuler la notion d'index sensoriel lumineux.
- 10 Dans cette perspective, Thomas Schielke (2020) proposait récemment d'identifier différents éléments pour concevoir un éclairage au plus juste pour l'œuvre :
- 11 • son sujet, d'après l'histoire de l'art et la théorie de l'art ;
- 12 • la forme de l'œuvre, d'après sa taille, ses proportions et son cadre ;
- 13 • l'environnement de création, d'après le lieu, l'époque et les conditions de réalisation (lumière naturelle ou artificielle).
- 14 Cela soulève aussi la question d'une fonction formative de l'éclairage, comme Michael Katzberg l'a identifié (2009), c'est-à-dire le fait que l'éclairage constitue finalement l'artefact, en plus d'établir les conditions de monstration, de perception et donc d'interprétation.
- 15 Ces modèles de pensées s'ancrent dans l'idée que l'artiste, son œuvre et le contexte d'émergence peuvent guider la conception d'un environnement visuel au plus adapté pour la réception de l'œuvre. De ce fait, nous proposons de considérer l'éclairage comme une forme possible de médiation sensorielle lumineuse – qui stimule la vue par une information lumineuse, explicite ou implicite.

Musée de l'Orangerie, Paris. Vue de la salle des *Nymphéas* de Claude Monet, 1927. Archive 20 144 795/57.



© Archives nationales

Au-delà d'éclairer : activer, exprimer, révéler

- 16 Pour discuter cette possibilité, nous mènerons une réflexion à partir des dispositifs d'éclairage naturel et artificiel. Rappelons que par éclairage, nous entendons ici « *l'art et la technique de maîtriser des sources de lumière [naturelles et artificielles] pour répondre à un besoin exprimé* » (Ezrati, 2014, p. 156).
- 17 À ce stade, nous souhaitons investiguer l'intérêt de considérer une médiation sensorielle lumineuse en résonance avec l'essence de l'œuvre, qui participe de son message et de son concept. Dans cette perspective, nous soulèverons aussi quelques enjeux concernant l'art contemporain, qui présente la spécificité de l'implication de l'artiste vivant.

L'éclairage naturel

- 18 Les œuvres fortement influencées par la lumière du jour possèdent, plus que d'autres, un index sensoriel lumineux en relation aux variations naturelles. Un exemple connu concerne les salles des *Nymphéas* au Musée de l'Orangerie. L'influence de l'éclairage naturel est primordiale pour la réception des toiles de Claude Monet. Par ailleurs, l'artiste a participé à la muséographie dans les années 1920. L'éclairage zénithal naturel devait évoquer l'atmosphère de travail de son atelier à Giverny, contribuer à valoriser les *Nymphéas* et le cycle aube-crêpuscule qu'elles représentent, ainsi que produire une ambiance caractérisée par des variations lumineuses. Dans cette perspective, les salles des *Nymphéas* ont fait l'objet d'une rénovation entre 2000 et 2006, supervisée par le directeur Pierre Georgel et réalisée par l'architecte des monuments historiques Michel Goutal, l'agence d'architecture Brochet/Lajus/Pueyo et l'agence de concepteurs lumière Wonderfulight (Anne Bureau). Les travaux visaient à retrouver la lumière du jour, occultée dans les années 1960 pour agrandir le musée à la suite de la donation de la collection Jean Walter et Paul Guillaume – respectant ainsi le souhait de l'artiste. Le mobilier d'exposition incite tout particulièrement le public à s'asseoir et à ralentir son rythme de visite. Ainsi, il participe de la stimulation de séquences de contemplation. Le

mouvement, la couleur, l'étendue sont alors des variables lumineuses propices aux apports d'une forme de médiation.

- 19 La médiation sensorielle lumineuse montre également tout son intérêt pour l'exposition de la sculpture. La photographie a révélé cela assez rapidement. L'historien de l'art Heinrich Wölfflin s'intéresse à ces enjeux dès 1896. Récemment traduit par Geraldine A. Johnson (2007), le fil de sa pensée s'appuie sur le principe suivant : puisque la vision est étroitement liée à l'éclairage, le musée doit soigner son installation. Wölfflin appelle à chercher des effets plus authentiques, car « *ce que l'observateur moderne trouve intéressant n'a aucune importance. Dans chaque collection, on trouve des pièces qui se tiennent très joliment dans la lumière, avec des obscurités profondes et des éclats de lumière individuels – et les photographes ne s'en sont pas privés – mais la question reste toujours de savoir quel est l'effet recherché à l'origine.* »⁶ (Wölfflin, 2007, p. 15). Cette notion intègre un point de vue propice à la définition de l'index sensoriel lumineux.
- 20 En ce sens, nous pouvons notamment évoquer l'éclairage naturel du Musée Antonio Canova à Possagno (Trévise, Italie). L'aile conçue par l'architecte Francesco Lazzari entre 1834 et 1836 s'érige sur un plan à matrice basilicale, qui présente un éclairage zénithal. La lumière naturelle est en effet un média qui contribue à activer les œuvres, et donc nécessaire à leur appréciation. Carlo Scarpa reprend ces codes pour l'aile qu'il conçoit entre 1955-1957, et en multiplie les aménagements : des claires-voies qui élèvent le volume et fonctionnent comme des lanternes, des puits de lumière qui élancent les volumes verticaux, mais aussi des baies vitrées qui ouvrent la perspective vers l'extérieur et dialoguent avec l'aile *ottocentesca*. Scarpa distribue ainsi savamment une lumière diffuse, afin de créer une muséographie du clair-obscur, liée à un choix particulier de disposition des sculptures d'Antonio Canova (Lanzarini, 2020, p. 153).
- 21 Ces quelques éléments gagneraient à être reconnus et expérimentés davantage au musée d'art, dans une perspective de médiation sensorielle lumineuse qui favorise la contemplation et la présence à l'œuvre. La composante naturelle apporte effectivement une dimension symbolique : le dialogue permis avec l'extérieur, l'environnement, le contexte de création. En ce sens, le projet réalisé par la conceptrice lumière Stéphanie Daniel au Musée Rodin (2014), témoigne tout particulièrement d'une réflexion, avec les responsables du musée, sur une configuration d'éclairage artificiel en lien avec la lumière naturelle et spécifique à chaque sculpture, en matière de température de couleur, de direction, d'intensité et de mouvement.
- 22 Espacer l'aménagement et installer un mobilier confortable pourraient inciter davantage le ralentissement, prévenir la fatigue muséale, favoriser le bien-être et donc l'étude attentive de l'œuvre, voire sa contemplation, sous une lumière naturelle.

L'éclairage artificiel

- 23 Le rapport à la lumière artificielle demeure également de grande importance pour ces notions d'index sensoriel lumineux et de médiation sensorielle. En effet, elle est souvent une alliée pour la création de l'artiste.
- 24 Pour ne citer qu'un exemple, nous pouvons nous référer aux quelques indications de Mark Rothko pour la réception de son œuvre. En octobre-novembre 1961, Rothko écrit une note adressée à la Whitechapel Gallery de Londres en vue d'une exposition de ses toiles, qui définit aussi les conditions d'éclairage (Rothko, 2005, p. 219) : « *Les tableaux ont leur propre lumière intérieure, et s'il y a trop de lumière, la couleur à l'intérieur du tableau*

déteint, et son apparence se déforme. L'idéal serait de les accrocher dans une salle normalement éclairée – ils ont été peints de cette façon. Ils ne doivent pas être surexposés à la lumière ou éclairés de façon rhétorique avec des spots, cela aurait pour effet d'altérer leur signification. Ils devraient soit être éclairés depuis assez loin, soit indirectement éclairés par des lumières placées dans le plafond ou dans le sol. Surtout, le tableau dans son entier doit être éclairé de façon égale, et pas trop de manière appuyée. »

- 25 Ce cadre de monstration fixe plus généralement des exigences d'exposition, qui entraînent inévitablement des conséquences dans les caractéristiques formelles d'apparence des œuvres. La Rothko Chapel, réalisée en 1971 à Houston, représentera finalement l'apogée de l'expérimentation de l'artiste en matière d'aménagement spatial et d'éclairage. L'accent sera ici porté sur la réception de l'art par une approche méditative et contemplative, qui s'appuie sur une lumière intérieure, révélée et activée par l'éclairage extérieur. En ce sens, cette approche s'assimile à une forme, certes non avouée, de médiation sensorielle lumineuse.
- 26 Plusieurs autres exemples émergent notamment des collaborations avec des artistes contemporains dans le cadre d'expositions temporaires. Au MAXXI (Musée national de l'art du XXI^e siècle, Rome), lors de notre rencontre, la responsable de l'éclairage a particulièrement évoqué sa collaboration avec l'artiste Ettore Spalletti. Ce dernier cherchait une « lumière adriatique » (intense et homogène) pour montrer son œuvre à l'occasion de l'exposition *Un giorno così bianco, così bianco* (2014) – un titre qui donne finalement un aperçu de l'ambiance recherchée, candide et éblouissante. L'éclairagiste du Centre Pompidou rapporte que l'artiste Anselm Kiefer cherchait, pour sa rétrospective (2015), spécifiquement le même éclairage que dans son atelier⁷. Le responsable de l'éclairage du Musée du Louvre témoigne, quant à lui, de ses entretiens avec Pierre Soulages. Ce dernier souhaitait une forte brillance pour les œuvres exposées lors de son centenaire au Salon Carré (2019).
- 27 Ces quelques éléments amènent progressivement vers une réflexion sur l'influence implicite et infraliminale que l'éclairage muséographique peut véhiculer. Nous en avons observé les apports au Musée d'Art moderne de Paris en relation à la réception d'un dispositif de médiation sensorielle lumineuse expérimental conçu pour *La Fée Électricité* de Raoul Dufy (Gobbato, Thébault et Schmitt, 2021). Pour certains visiteurs, les effets du dispositif de médiation lumineuse étaient associés à l'œuvre. La focalisation et la température de couleur de la lumière artificielle étaient décrites comme des caractéristiques de la peinture. Pourtant, nous avons consciemment fait le choix de ces différentes variables d'éclairage. Par exemple, pour un détail qui représente une enseigne nocturne de cinéma, nous avons choisi, après un certain nombre d'essais, une lumière ayant une température de couleur froide (5 000 K), afin d'accentuer davantage les couleurs froides. Une température de couleur chaude aurait dénaturé la couleur de la peinture.
- 28 L'éclairage artificiel est donc un média qui peut changer radicalement les semblances d'un objet, sans que cela soit distinctement perçu par les visiteurs. En ce sens, la question de la « justesse » esthétique se pose lorsqu'un éclairage artificiel ne respecte pas les vœux des artistes. C'est probablement dans les collaborations étroites entre les commissaires et les concepteurs lumière que réside la clef de la définition d'un éclairage muséographique qui soit à la fois proche du concept de l'artiste et qui augmente l'expérience par une approche sensorielle et sensible.

De la spécificité de l'artiste vivant

- 29 Pouvons-nous tirer les mêmes conclusions pour l'art contemporain ? Est-ce toujours pertinent de parler de médiation sensorielle lumineuse, voire souhaité ? Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la médiation sensorielle lumineuse trouve un avantage majeur en termes d'art contemporain. En effet, l'artiste vivant peut témoigner par différentes manières des conditions d'exposition et donc d'éclairage de son œuvre : des entrevues avec les commissaires, les scénographes, les concepteurs lumière, mais encore par ses écrits sur l'œuvre. Nous pouvons aussi citer les contrats iconographiques et les modalités de la prestation esthétique, selon les fonctions des récits autorisés par les artistes formulées par Jean-Marc Poinot (2008 [1999], p. 332). De nos jours, il existe par ailleurs des outils d'éclairage, comme les protocoles dynamiques, qui pourraient être utilisés pour enregistrer des conditions d'éclairages souhaitées par l'artiste au moment des réglages.
- 30 Certes, l'éclairage général et homogène marque indéniablement une configuration traditionnelle pour exposer l'art contemporain. En effet, il constitue l'un des paramètres du *white cube* (O'Doherty, 1986, p. 15). En ce sens, il est porteur d'une attitude spécifique, qui participe aussi de l'identité du mouvement, de ses tendances et de ses modalités expographiques. Toutefois, comme évoqué précédemment, nos travaux de recherche font aussi émerger une autre propension, qui consiste à créer des éclairages en étroite collaboration avec l'artiste.
- 31 Par exemple, l'exposition des *Outrenoirs* de Pierre Soulages demande une mise en lumière particulière pour activer les toiles, surtout en termes de direction et de puissance de la lumière afin de révéler la profondeur et les reflets de la peinture. Pour cette raison, la place de l'éclairage est importante au Musée Soulages (Rodez). Ici, l'éclairage muséographique a été conçu avec l'artiste, et figure en tant qu'élément significatif dans la conception et la programmation du musée⁸. Par ailleurs, plusieurs textes de salle et de cartels en évoquent l'influence tout au long du parcours. C'est également un thème abordé par les médiateurs pendant leurs visites guidées.
- 32 Certains artistes d'art contemporain cherchent donc une lumière différente, particulière, en harmonie avec leur œuvre, pour rappeler l'environnement de création de celle-ci ou pour produire des effets formels différents. L'index sensoriel est alors tourné vers des questionnements en matière de lumière interne et externe à l'œuvre. La logique d'un éclairage interchangeable de type *white cube* est ainsi insuffisante pour certains artistes. Cela suggère l'existence d'œuvres possédant un index sensoriel lumineux plus important que d'autres. Établir les conditions de ce type d'éclairage serait alors une information précieuse pour connaître les conditions ultérieures d'exposition lumineuse.
- 33 Cela est aussi valable pour l'éclairage en lèche-mur du *white cube*. En effet, il peut comporter des caractéristiques différentes en matière d'intensité, de température de couleur, de rendu des couleurs de l'œuvre, de variations de la lumière naturelle, de quantité et de direction des sources – comme nous l'avons évoqué avec les écrits de Mark Rothko.
- 34 Certains artistes pourront certainement réfuter cette notion d'index sensoriel lumineux – tout comme la médiation sensorielle lumineuse de leurs œuvres. Dans ce cas, la documentation sur l'œuvre gagnerait à rendre compte des conditions lumineuses *non* souhaitées par l'artiste (focalisation, variations, couleurs), voire de son

total désintéressement. Cela serait une information tout aussi riche pour établir des conditions de monstration et de médiation postérieures.

Essais d'éclairage pour *La Fée Électricité* de Raoul Dufy, Musée d'art moderne de Paris, 2021.

À gauche, détail éclairé en lèche-mur. Au centre, essai de température de couleur en 3 500 K.

À droite, essai de température de couleur en 5 000 K, choisie pour l'expérience.



© V. Gobbato

Sous une nouvelle lumière

- 35 Par ces quelques éléments et exemples, nous avons proposé de reconsidérer l'éclairage muséographique en tant que possible médiation sensorielle. À notre sens, ces enjeux ne peuvent être séparés de l'éclairage technique conçu pour répondre à des fonctions de conservation préventive et de visibilité. En effet, selon le choix porté sur ses caractéristiques, tout éclairage aura nécessairement un impact visuel et formel sur l'œuvre. Cette dernière n'est donc pas à l'abri de ces enjeux par le choix d'un éclairage naturel ou artificiel ambiant, en lèche-mur et homogène. Un tel éclairage peut paraître neutre, mais il n'en est rien. Il aura une influence infraliminale sur la réception de l'œuvre. L'éclairage muséographique participe donc de l'affirmation, de la constitution et de l'existence de l'œuvre même. En cela, il est porteur d'une fonction formative (Katzberg, 2009).
- 36 Nous invitons ainsi les responsables des collections à considérer et à communiquer davantage sur cette variable, c'est-à-dire sur leur choix d'éclairage naturel et artificiel du musée⁹, sur la relation que l'artiste entretient avec la lumière et l'ombre (index sensoriel lumineux), ou encore en l'intégrant dans le parcours en tant que dispositif de médiation sensorielle lumineuse. En un mot, l'éclairage mériterait d'être davantage conçu comme un média propice à la création d'un environnement apte à l'apprentissage et à la contemplation, qui influence la lisibilité et l'intelligibilité de l'œuvre, explicitement et implicitement – et cela, au même titre que d'autres éléments de base du design muséal identifiés par John H. Falk et Lynn Dierking, tels que l'espace, la forme, le volume et la couleur (2000, p. 113).

BIBLIOGRAPHIE

- Caillet E. et Jacobi D. Introduction, *Culture & Musées*, n° 3, 2004, p. 13-21.
- Ceva M.-L. L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ?, *Culture & Musées*, n° 3, 2004, p. 69-96.
- Chaumier S. La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception, *Culture & Musées*, n° 16, 2010, p. 21-43.
- Eco U. et Pezzini I. *Le musée, demain*. Madrid : Casimiro, 2015.
- Ezrati J.-J. *Éclairage d'exposition. Musées et autres espaces*. Paris : Eyrolles, 2014.
- Falk J. H. et Dierking L. *Learning from museums*. Walnut Creek : AltaMira Press, 2000.
- Gilman B. I. *Museum ideals of purpose and method*. Cambridge : Riverside Press.
- Gobbato V., Thébault M. et Schmitt D. L'éclairage au musée, un dispositif de médiation « sensorielle », RIHM, *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, vol. 22, n° 1, 2021, p. 61-89.
- Gobbato V. On how lighting shaped museums, *Nuova Museologia*, n° 45, 2021, p. 24-36.
- Gobbato V. et Schmitt D. Éclairer pour illuminer. L'éclairage, un dispositif muséal de médiation, *La lettre de l'Ocim*, n° 194, 2021, p. 32-37.
- Heinich N. *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2009.
- Katzberg M. *Cultures of light : contemporary trends in museum exhibition*. Thèse de doctorat. Amsterdam : Amsterdam School for Cultural Analysis, Universiteit van Amsterdam, 2009.
- Lanzarini O. *The Living Museums*. Roma : Nero, 2020, 272 p.
- McLuhan M., Parker H. et Barzun J. *Le musée non-linéaire : Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée* (traduit par B. Deloche et F. Mairesse). Lyon : Aléas, 2008 [1969].
- O'Doherty P. *Inside the white cube : the ideology of the gallery space*. Santa Monica : Lapis Press, 1986.
- Poinsot J.-M. *Quand l'œuvre a lieu*. Dijon : Les Presses du réel, 2008 [1999], p. 332.
- Rothko M. *Écrits sur l'art*. Paris : Flammarion, 2005.
- Schielke T. Interpreting Art with Light : Museum Lighting between Objectivity and Hyperrealism, *Leukos*, vol. 16, n° 1, 2020, p. 7-24.
- Soane J. (Sir). *Description de la maison et du musée situés au nord de la place de Lincoln's Inn Fields, à Londres, demeure du Chevalier Soane... avec illustrations graphiques et détails accessoires*. Londres : Levey, Robson, and Franklyn, 1835.
- Valéry P. Le problème des musées, in *Œuvres. Pièces sur l'art, Tome II*, Paris : Gallimard, 1960 [1923], p. 1 290-1 293.
- Verne H. *Le Louvre la nuit*. Grenoble : B. Arthaud, 1937.
- Wölfflin H. How One Should Photograph Sculpture (traduit par G. A. Johnson), *Art History*, vol. 16, n° 1, 2007, p. 52-71 (1-20).

NOTES

1. Cette notion a été formulée et théorisée dans nos travaux de recherche de doctorat, qui portent sur l'éclairage muséographique et ses fonctions dans les musées d'art.
2. Nous en avons fait le constat lors d'une enquête qualitative exploratoire auprès de vingt-quatre responsables de musées d'art en Europe, dans le cadre de nos travaux de doctorat.
3. Les noms des responsables de musées interviewés ont été anonymisés. Extrait d'un entretien réalisé au Centre Pompidou, le 31 septembre 2021.
4. Extrait d'un entretien réalisé au Musée du Louvre, le 19 octobre 2021.
5. Extrait d'un entretien réalisé au Musée d'arts de Nantes, le 17 juillet 2020.
6. Traduit de l'anglais par l'autrice : « *What a modern viewer finds interesting does not matter at all. In every collection one finds pieces that stand very attractively in the light, with deeply-covering darknesses and individual flashes of light — and photographers have not let this pass them by — but the question always remains as to which effect is the one originally intended.* »
7. Ces enjeux ont été évoqués dans le podcast « Dans les tuyaux du Centre Pompidou », Les visites du Centre Pompidou, 2021 :
<https://shows.acast.com/visites-centre-pompidou/episodes/dans-les-tuyaux-du-centre-pompidou>
8. Voir les notes préliminaires à l'étude de la programmation (volume I, Programme général, 20 mai 2007), ainsi que le compte-rendu de réunion du 9 décembre à l'atelier de Pierre Soulages à Paris (9 décembre 2010).
9. Nous signalons à ce sujet le Lighting Lab, une initiative du Nationalmuseum de Stockholm réalisée lors de sa rénovation. Le musée proposait aux visiteurs des ateliers afin de les sensibiliser aux effets esthétiques de différents choix d'éclairage pour les peintures des collections. Voir Kåberg H. et Evans H. The Nationalmuseum Lighting Lab, *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, vol. 20, 2013, p. 139-146.

RÉSUMÉS

L'éclairage peut-il être un dispositif de médiation pour l'art ? Si oui, comment ? L'autrice présente dans cet article quelques réflexions sur la médiation sensorielle lumineuse pour les œuvres exposées dans les musées.

INDEX

Mots-clés : Médiation / Exposition, Pratiques et outils de médiation

AUTEUR

VIVIANA GOBBATO

Viviana Gobbato est doctorante et chargée d'enseignement en muséologie à l'Université Sorbonne Nouvelle et Université Paris Cité (Cerlis, École doctorale Arts & Médias). Elle est membre du bureau de l'association de muséologie Mêtis.

viviana.gobbato@sorbonne-nouvelle.fr