

[ Par Guy Rumé, architecte DESA, enseignant et chargé de recherche honoraire des Écoles nationales supérieures d'architecture ]

# Carlo Scarpa

CONFÉRENCE  
À DOMICILE



Le Musée Canova à Possogna  Musée Canova

## CONFÉRENCE À DOMICILE

Lorsqu'en 1964 Le Corbusier visite à Venise la Fondation Querini Stampalia tout juste achevée par Carlo Scarpa, il demande, admiratif, quel artisan raffiné en est l'auteur. À ses yeux cette œuvre, même s'il en reconnaît l'extraordinaire qualité artisanale, ne pouvait avoir été érigée par un architecte. En effet, contrairement aux grands pionniers de l'architecture moderne, Scarpa avait une telle prédilection pour les cadres préexistants et les projets ou objets de taille modeste qu'il était perçu comme une sorte d'outsider et demeure encore l'un des architectes du <sup>xx</sup>e siècle les plus méconnus du grand public. Pourtant la pertinence de ses dessins et de ses interventions était reconnue par les plus grands architectes du siècle : ainsi lors de son passage à Venise en 1951, F.L. Wright achète des verres soufflés, tous dessinés par le Vénitien, et le dernier écrit de Louis Kahn, hommage vibrant et poétique, lui est dédié. Il est moins célèbre que ses contemporains parce que sa production n'a guère dépassé sa Vénétie natale. Le peu d'importance qu'il accordait à son ego ne le poussait pas à se soucier de l'héritage qu'il laissait, au point d'aller jusqu'à envisager que ses créations puissent être modifiées à courte échéance. Aujourd'hui, la subtilité et la justesse de ses œuvres feraient figure d'antipode au caractère ostentatoire et tapageur, voire prétentieux, d'une bonne partie de la production architecturale. Il faut ajouter enfin qu'il s'est tenu prudemment à l'écart des doctrines italiennes, qu'il n'a pas voulu participer aux grands débats théoriques du moment, et encore moins faire partie d'un courant dominant et en subir les clichés, même si les événements mondiaux de l'architecture ne lui étaient pas indifférents.



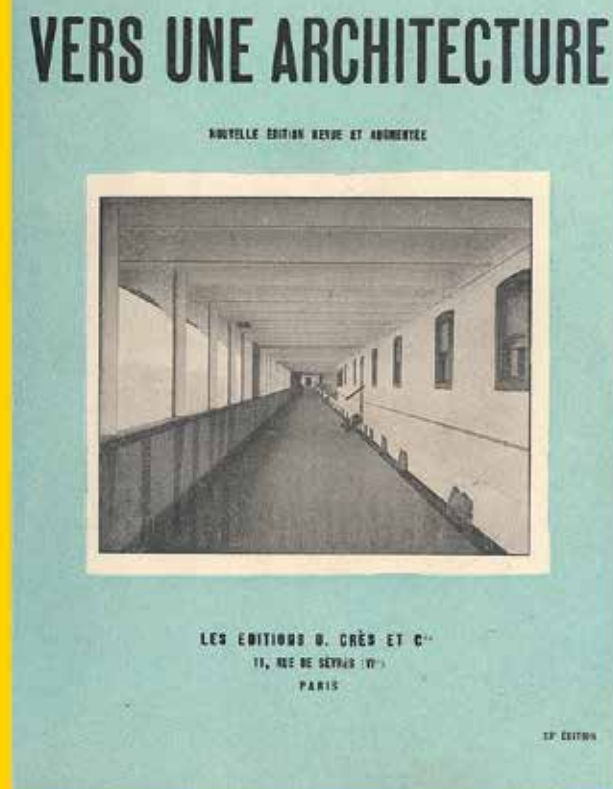
### La longue maturation de Scarpa

Scarpa est né à Venise en 1906, mais il passe sa petite enfance à Vicence, dans la ville de Palladio, où son attention aux valeurs formelles de l'architecture s'éveille tandis qu'il "joue aux billes entre les bases attiques du palais Chiericati". Dès ses 8 ans il se passionne pour le dessin et veut devenir artiste. Sa mère meurt quand il a 13 ans et sa famille retourne à Venise, où il restera pendant plus de 40 ans. À partir de 56 ans, il résidera 10 ans à Asolo, et reviendra à Vicence pour vivre ses quatre dernières années.

Le cadre vénitien est essentiel pour comprendre le monde de Scarpa. Il y entreprend ses études à l'Académie des beaux-arts sous la houlette bienveillante de Guido Cirilli, enseignant plutôt conformiste, dont il devient l'assistant en 1926 après avoir obtenu un diplôme en dessin architectural. Par la suite, il sera d'abord chargé de l'enseignement du dessin professionnel à l'Institut d'art industriel de Venise, puis à partir de 1933 il aura la charge du cours de décoration, de dessin du verre et d'application de géométrie descriptive à l'Institut universitaire de Venise. Enfin en 1952, il devient maître de conférences, puis directeur de l'institut de 1972 à 1974. Tous ces titres ne l'empêcheront pas de se confronter aux mêmes difficultés que Wright, Le Corbusier et Kahn pour construire à Venise, ville traditionnelle s'il en est. Pire encore, les magistrats de la ville le harcèleront du fait qu'il n'avait aucune qualification architecturale universitaire, ne pouvant donc être inscrit à l'ordre local des architectes qui, à l'instigation de collègues envieux, tente en 1956 de lui interdire l'exercice de la profession. En réalité le titre lui importait peu. Il est architecte et designer par vocation comme, à la même époque, Mies van der Rohe, Le Corbusier et Wright.

## CONFÉRENCE À DOMICILE

## LE CORBUSIER

Vers une  
architecture

Champs arts

Page de gauche : vases  
designés par Carlo Scarpa  
pour la verrerie Venini

📍 Venini

Ci-contre : *Vers une  
architecture* Le Corbusier

📍 Flammarion

Si sa formation académique ne l'a pas sensibilisé au monde de l'art moderne, son extrême curiosité, son amour de la culture, sa passion pour la poésie moderne, particulièrement les poésies française et italienne, s'y emploieront. Très tôt, il forme un cercle d'amis et d'élèves avec lesquels il s'entretient d'art et de littérature au sein de sa propre bibliothèque composée d'œuvres littéraires, d'ouvrages d'art et de revues d'art moderne, dont des éditions de *l'Esprit Nouveau*. On lui offre le recueil d'essais *Vers une Architecture* de Le Corbusier, dont l'impact sera considérable, car il lui donne de nouveaux repères. Scarpa n'en retient cependant pas la partie polémique, la plus radicale, celle qui promeut l'idée de "machine à habiter". Ce manifeste du Mouvement moderne va néanmoins atténuer sa tendance naturelle à la fragmentation en le sensibilisant à l'exigence d'une volumétrie unitaire et à la rigueur du plan-masse pour l'agencement spatial. Il lui enseigne aussi la nécessité de contrôler la lumière, les couleurs et surtout il lui révèle le thème de la "modénature", c'est-à-dire du dispositif ornemental dans son ensemble. La modénature ("pierre de touche de l'architecte" selon Le Corbusier), conçue comme le principe même qui qualifie l'œuvre, deviendra progressivement l'élément unificateur de son discours. C'est surtout par elle que la multiplicité des données informant le projet est appréhendée. Elle constituera, à l'inverse du rationalisme européen, le moyen de ne pas enfermer l'architecture dans un système complet, donc simplificateur. Ainsi par exemple, au volume fermé, à la boîte nue et puriste (créant "le rien autour des choses"), Scarpa opposera le mur "épais", en affirmant : "La lumière fait vibrer les choses, mais s'il n'y a rien, rien ne vibre". La peau de ses bâtiments sera donc travaillée en épaisseur, intérieurement et extérieurement, par effets de dédoublement, par ajout de moulures ou d'incrustations, avec, en même temps, un grand souci du caractère chromatique et de la qualité intrinsèque des matériaux.

## CONFÉRENCE À DOMICILE

Scarpa a été traité de formaliste et de faiseur de beauté hédoniste en raison de son inclination personnelle pour l'ornement et son étude obstinée du détail. De ce point de vue il est bien le produit de sa ville natale qui a probablement été sa plus grande influence et qu'il considérait d'ailleurs comme le berceau de la civilisation. Il se voyait en effet comme "un Byzantin de cœur, un Européen naviguant vers l'Orient". Son lien avec la Vénétie, à la fois culturel et social, le distingue des autres architectes italiens, notamment dans son rapport de proximité avec les artisans. Une autre donnée régionale vient du lien privilégié qu'entretient la Vénétie avec la culture d'Europe centrale et en particulier avec Vienne. Scarpa y accède certes par sa formation, mais aussi par sa fréquentation des biennales vénitienes. Ainsi, le rapport constant avec les arts visuels lui permet d'affiner son langage architectural et d'approfondir ses propres choix figuratifs.

Scarpa a été traité de formaliste et de faiseur de beauté hédoniste en raison de son inclination personnelle pour l'ornement et son étude obstinée du détail

En 1925, à l'occasion d'un premier projet – la restauration du palais appartenant au verrier Cappellin à Murano – il se passionne pour la création de verres soufflés. À cette période il commence à fréquenter de nombreux personnages de la culture vénitienne, dont Arturo Martini et Mario De Luigi, son collaborateur de toujours dans la restauration et la création de mobilier. En 1927, et à nouveau en 1930, il participe à la troisième internationale des Arts décoratifs de Monza comme installateur pour la verrerie. En 1932, il expose à titre personnel à la biennale de Venise et entame la même année une collaboration de 15 ans avec la verrerie Venini en tant que directeur artistique. Il y produira ses plus belles pièces, étudiant des possibilités thématiques et expressives nouvelles grâce à d'anciennes techniques réinterprétées avec sa touche personnelle.



La façade de la fondation Querini Stampalia, à Venise Photo Cristiano Corte/Fondazione Querini Stampalia

Son travail très inventif est en résonance avec celui de la communauté artistique contemporaine que son extrême sensibilité pour la peinture et la sculpture lui a rendue familière. Dans d'autres domaines, plus spécifiquement architecturaux, tels que les aménagements d'expositions d'art, de musées, de design de mobilier et autres supports, Scarpa reste plus réservé, agissant avec la prudence d'un incertain et demeure fidèle, pour l'essentiel, aux principes dominants d'un rationalisme rigoureux, non ornementé. À cette époque le cadre de vie dans toute son étendue, jusqu'à l'aménagement du territoire, l'intéresse. Il continue de parfaire sa culture par le biais de commandes telles que l'installation de salles à la biennale en 1945 – dont une dédiée à Paul Klee –, l'agencement de la Galerie des Offices à Florence en 1954 et une exposition Mondrian à Rome en 1956. Il fait aussi la rencontre des architectes qui le marqueront le plus : J. Hoffmann en 1934 au pavillon autrichien de la biennale et F.L. Wright en 1951, à l'occasion d'une reconnaissance honorifique à Venise. Il partage en effet la condition existentielle viennoise d'Hoffmann, entre approbation et méfiance à l'égard des idées progressistes. Quant à Wright, il avait abondamment étudié son œuvre entre les deux guerres dans une édition célèbre parvenu d'Amérique. Subjugué par l'architecte américain, il l'imite en un premier temps comme un disciple. En 1947, il lui consacre une conférence. Son éclectisme, toutefois, n'a pas faibli et la même année il donne un cours sur le phénomène complexe de l'Art nouveau, désormais préféré au langage international qu'il finit par rejeter.



Le musée de Castelvecchio à Vérone ■ Musée de Castelvecchio - Václav Šedý

Ce ne sera qu'au cours des années 1950, au bout de 25 ans d'activité (comme pour son ami L. Kahn), que les bases définissant le génie architectural de Scarpa seront jetées. Son univers mental n'en demeurera pas moins composite, retenant en matière de sources architecturales, Wright et Hoffmann pour les matériaux et la conception spatiale, et Le Corbusier pour l'orientation fondamentale ; du côté des arts plastiques, la grammaire néo-plastique de De Stijl et de Mondrian en particulier, mais aussi l'expérience néo-Liberty parce qu'elle valorise l'ornement et les apports de l'artisanat, sans oublier l'univers proche et extrême-oriental dont l'esprit le fascine. Il continuera d'expérimenter et de créer aux frontières de l'architecture et des arts visuels, avec une remarquable capacité à sélectionner des références dans les systèmes figuratifs les plus divers. Ensuite, lors du processus de conception, les modes opératoires sont fort diversifiés et souvent simultanés : synthèse, fusion, assemblage, collage... d'où l'impression de richesse et de complexité, à l'inverse des grands architectes de son temps, chefs de file aux opinions affirmées et pénétrés de convictions.

Il continuera d'expérimenter et de créer aux frontières de l'architecture et des arts visuels avec une remarquable capacité à sélectionner des références dans les systèmes figuratifs les plus divers.

### L'élaboration du projet

Scarpa est davantage un solitaire dont les intérêts dispersés le porteraient plutôt du côté du questionnement permanent. M.A. Crippa établit un parallèle entre lui et Robert Musil (que Scarpa lisait), fondé sur leur appartenance commune à la culture d'Europe centrale.

Les deux hommes partagent assurément quelques traits de caractère. Ce sont des travailleurs opiniâtres dont la recherche est cependant traversée d'inquiétudes, Musil comme témoin d'une civilisation à l'agonie, Scarpa par sa perception fragmentée du métier et de l'existence. Peu d'architectes ont douté comme lui, au point qu'il avouait n'avoir jamais achevé ses œuvres. La pensée de Musil est marquée par le couple raison/déraison tandis que chez Scarpa "une dialectique intime sous-tend toujours les contraires et élimine toute solution simplificatrice". Aucune solution en effet ne semblait aller de soi et sa recherche formelle paraissait sans fin, tout comme la mise au point des détails qui allongeait souvent démesurément les délais.

Conscient de son mode de fonctionnement acharné et obsessionnel, Scarpa va organiser le déroulement des opérations de façon à ne pas séparer les trois étapes habituellement consécutives du projet : conception (esquisse), description (documents dimensionnés) puis exécution. Sa méthode tend à réaliser une interaction perpétuelle entre ces phases. Contrairement à la démarche courante d'une logique linéaire simple consistant à trouver, pour commencer, une figure décisive (l'idée du projet) ou un leitmotiv qui permette ensuite de décliner l'ensemble des parties et des détails du bâtiment, décrits avec précision pour être exécutés, Scarpa procède différemment. La spécificité des travaux de rénovation et d'installation dont il a été essentiellement chargé après la guerre aurait pu expliquer sa méthodologie particulière, sauf qu'il a aussi conçu quelques maisons *ex nihilo*. On a donc bien affaire à un trait idiosyncrasique. Le procédé mis au point est le suivant : un relevé de l'édifice existant (ou de l'environnement dans le cas des maisons) est transcrit sur un support rigide qui sert de matrice intangible. Sur d'autres planches Scarpa étudie rapidement des solutions dont les meilleures sont confrontées à cette matrice. Ces fragments, esquisses, détails ornementaux aux échelles les plus diverses se succèdent, apposés sur le plan de base, sans hiérarchie, pour permettre de visualiser au mieux les alternatives possibles. Cette procédure d'aller-retour continu de la partie au tout et inversement, sans qu'en soit jamais réalisé la synthèse, paraît évidemment difficile à concilier avec toute mise en œuvre.

## CONFÉRENCE À DOMICILE



Le Musée Canova à Possogna 📍 Musée Canova



Couloir dans la fondation Querini Stampalia, à Venise 📷 Photo Fondazione Querini Stampalia

En réalité le plan matriciel, avec ses annexes, ne sert qu'à mémoriser le développement de l'œuvre, et en définitive il restera incomplet et différent de ce qui sera réalisé. Il n'est jamais qu'un assemblage de représentations en tout genre (plans, façades, détails...) qui permet aux initiés de se figurer l'ensemble. Toutefois, lorsque des idées sont retenues, elles sont consignées en dessins pour être employées dans l'exécution des projets par l'architecte ou ses collaborateurs. Ensuite, sur le chantier, Scarpa remplit ces dessins d'indications utiles aux ouvriers, mais il lui arrive encore de les modifier en cours d'ouvrage. Pour arriver à imposer ce processus de perfectionnement sans fin, il est obligé de fréquenter assidûment ses chantiers et de travailler avec les mêmes équipes. Il s'entoure d'ailleurs autant que possible d'artisans de confiance, auxquels il accorde un rôle actif dans la réalisation de l'ouvrage, discutant avec eux au moyen d'esquisses faites sur place, refusant de s'isoler dans une attitude de stricte autonomie. En particulier, il aura recours au même artisan pour réaliser des stucs vénitiens, l'emmenant pour réaliser un pavillon à Turin, ses projets à Vérone, la Hayward Gallery à Londres (1969) ou le Pavillon italien à Montréal (1967). Ainsi, la survivance des traditions artisanales vénitiennes fut une aubaine pour lui, de même que la déférence de ses clients. La singularité de son fonctionnement semble désormais anachronique et l'insouciance avec laquelle il considérait budgets et délais serait mal admise aujourd'hui.

## Les grandes réalisations

Réalisés entre 1953 et 1973, l'aménagement du palais Abatellis à Palerme, l'extension de la gypsothèque de Canova et le cimetière Brion dans la province de Trévise, le musée de Castelvecchio et la Banque populaire à Vérone, le magasin Olivetti et la fondation Querini Stampalia à Venise témoignent diversément du génie de Scarpa. Presque tous relèvent de son programme de prédilection, la muséographie.

C'est en effet  
à la spécificité et  
à la qualité de sa vision  
du musée que Scarpa  
doit sa célébrité

C'est en effet à la spécificité et à la qualité de sa vision du musée que Scarpa doit sa célébrité. Comme ses précurseurs célèbres Van de Velde et Mies van der Rohe, il opte pour le musée dit "fermé", dont les configurations spatiales sont étroitement liées à la nature des œuvres exposées. L'observation individuelle des œuvres est donc manipulée par leur mise en scène et, dans ce cadre, l'apport de Scarpa concernant leur regroupement et leur éclairage est d'autant plus significatif qu'il fait partie des rares architectes à savoir évaluer les qualités formelles des objets exposés. Le fond lumineux varie pour chaque œuvre, qui est systématiquement détachée de la paroi par d'ingénieux présentoirs. La lumière est dosée à l'aide d'écrans et de voiles qui modulent aussi le volume autour de l'objet pour adapter l'échelle du lieu à ses dimensions. La lumière naturelle est privilégiée, plus directe pour la sculpture, plutôt zénithale ou diaphane pour la peinture. Des vitrines, des chevalets et des supports sont expressément imaginés pour rapprocher ou éloigner l'objet de l'observateur.

## CONFÉRENCE À DOMICILE



Dans les jardins de la fondation Querini Stampalia, à Venise 📷 Photo Francesco Castagna/Fondazione Querini Stampalia

L'organisation des parcours, bien que simple et linéaire, n'est pas moins savante. Le cheminement est pensé en séquences avec des temps de suspension hors exposition qui favorisent des points de vue sur une ambiance, celle des jardins, de l'édifice, des bassins ou des objets précieux. Grâce à ces pôles d'attraction, l'alternance entre moments d'attention et de repos est équilibrée pour maintenir la capacité d'attention. Les œuvres présentées sont peu nombreuses et les lieux sont ajustés pour induire la plus forte relation avec elles. L'itinéraire respecte l'ordre chronologique et les regroupements thématiques, parfois moins les genres, instaurant des proximités insolites.

Quant au rapport des interventions de Scarpa avec l'édifice existant, il résulte toujours d'une réflexion approfondie car il est très attentif à la valeur artistique du monument. C'est elle qui l'oriente, soit à en respecter l'intégrité, soit à établir une tension dialectique entre le neuf et l'ancien, soit encore à occulter l'existant en conservant de-ci de-là des traces du passé. Scarpa invente des formes issues de l'idiome moderne et les conjugue avec l'édifice ancien, mais jamais il ne restaure. Aujourd'hui, ses aménagements sont justement admirés pour le discernement qui a mené à des rapports d'une telle justesse, d'un tel équilibre entre neuf et ancien.

## Scarpa invente des formes issues de l'idiome moderne et les conjugue avec l'édifice ancien, mais jamais il ne restaure.

Ses dernières réalisations ne l'obligent plus à dialoguer avec l'ancien. Cette situation semble décupler ses capacités d'invention et la maîtrise des complexités spatiales et figuratives. Dans le cas de la Banque populaire, le bâtiment existant, sans valeur, disparaît et fait place à une bâtisse dont la façade épaisse est un morceau de bravoure. Mais c'est surtout la commande en 1969 d'un mausolée avec jardin pour la famille Brion qui témoigne du potentiel acquis par Scarpa. La cliente lui donne carte blanche. La même année il découvre le Japon, après une rencontre déterminante avec Kahn. Ces circonstances ont sans nul doute stimulé son imagination : il produit en effet plus de 1 000 dessins pour réaliser son œuvre la plus pensée, la plus monumentale, la plus autonome aussi, sans nouveaux moyens pourtant. Le rapport entre édifice et jardin, un thème constant, s'harmonise ici avec le paysage, malgré la présence des murs d'enceinte dont la composition très sophistiquée révèle la capacité narrative de l'auteur. Le tout est rigoureusement pensé comme une machine de forme parfaite dont l'ambiance globale évoque les mondes islamique et japonais par le traitement de l'eau, le monde onirique, nostalgique d'Europe centrale au travers de réminiscences architecturales et picturales.

Mort accidentellement au Japon en 1978, Scarpa s'était fait réserver une place dans cette "œuvre d'art" qui lui correspond si bien : homme cultivé, raffiné et moderne, il refusait néanmoins la médiocrité de son temps, et plutôt que de construire des gratte-ciel, il préférait dialoguer avec l'histoire.