

L'immersion sensible : une autre façon de transmettre les contenus ?

Alessandra Mariani

Volume 2, Number 1, October 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033597ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033597ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mariani, A. (2007). L'immersion sensible : une autre façon de transmettre les contenus ? *Muséologies*, 2(1), 48–75. <https://doi.org/10.7202/1033597ar>

Article abstract

Pour stimuler et favoriser la compréhension, les musées de science ont, depuis une quinzaine d'années, utilisé de façon concluante l'immersion dans l'élaboration de leurs concepts d'exposition. Si ce procédé aide le visiteur dans son interprétation, il complique le travail des concepteurs qui se doivent d'être de plus en plus innovants. En s'appuyant sur l'exposition *Sensations urbaines* présentée au Centre Canadien d'Architecture en 2006, l'auteur explique comment l'utilisation de stimuli sensoriels permet d'accéder à d'autres contenus.

Article deux

cher

langage

L'immersion sensible :

une autre façon de transmettre

les contenus ?*

vision

Pour stimuler et favoriser la compréhension, les musées de science ont, depuis une quinzaine d'années, utilisé de façon concluante l'immersion dans l'élaboration de leurs concepts d'exposition. Si ce procédé aide le visiteur dans son interprétation, il complique le travail des concepteurs qui se doivent d'être de plus en plus innovants. En s'appuyant sur l'exposition *Sensations urbaines* présentée au Centre Canadien d'Architecture en 2006, l'auteur explique comment l'utilisation de stimuli sensoriels permet d'accéder à d'autres contenus.

ALESSANDRA MARIANI EST L'ÉDITEUR/RÉDACTEUR EN CHEF DE LA REVUE *MUSÉOLOGIES LES CAHIERS D'ÉTUDES SUPÉRIEURES*. ELLE EST TITULAIRE DE DEUX MAÎTRISES, LA PREMIÈRE EN HISTOIRE DE L'ART, AVEC SPÉCIALISATION EN HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE DES XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES, ET LA SECONDE EN MUSÉOLOGIE.

amariani@bellnet.ca

Si l'interactivité a modifié les modes de transmission de l'information au sein de l'espace d'exposition au cours des années 1980 et 1990, l'immersion (dont l'usage est de plus en plus courant en muséologie et dans l'élaboration des concepts d'exposition) permet au visiteur de régler et de centrer la perception de l'information véhiculée sur son individualité.

Au cours des quinze dernières années, les expériences concluantes des musées de sciences^[1] ont permis de plonger le visiteur dans un environnement donné, dans le but de favoriser la compréhension de phénomènes ou de mécanismes scientifiques, et ont ainsi ouvert la voie à l'évolution de ces techniques de « mise en situation » pour les adapter ultérieurement à d'autres environnements muséaux. Puisque le croisement des disciplines engendre toujours de nouvelles façons d'envisager les pratiques, le concours des nouvelles applications en installation (art contemporain) a certainement contribué, et contribue encore, à l'évolution de la mise en exposition. Loin de la contemplation statique et du désengagement vis-à-vis de l'œuvre, ces installations ont, tout comme les mises en situation et les démonstrations dans les musées de sciences, habitué le public à un spectacle et à une interaction conscientisée : celle de leur propre perception face à qui se trouve devant et autour d'eux. L'examen attentif d'objets, d'artefacts ou d'œuvres ne suffisent plus, de nouvelles stratégies émergent, soutenues par un contexte théorique de plus en plus étoffé. « *The ability to walk around the space occupied by the work and the possibility of close examination are no longer seen as being sufficient as an experience: the audience expects to play a significant part in the work, in its creation and in its reception*^[2]. » Indéniablement, interactivité et immersion permettent au visiteur d'être coproducteur de ses propres expériences, de son interprétation des contenus. Le visiteur demeure libre de ses choix et, en ce sens, c'est lui qui « produit » ses expériences. L'exposition interactive/immersive lui offre de nouvelles possibilités, des choix qu'il n'avait pas auparavant.

[1]

SCHIELE, Bernard.

Le Musée de sciences.

Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal. Montréal :

L'Harmattan Communication, 2001, p. 72-77.

[2]

OLIVEIRA, Nicola,

Nicola OXLEY et Michael PETRY,

Installation Art in the New Millennium. The Empire of the Senses. New York: Thames and Hudson, 2003, p. 166.

Il faut admettre que ce stratagème (qui très souvent escamote les savoirs au profit de l'effet scénographique) peut devenir un moyen de rechange facile pour les concepteurs d'expositions qui ont à faire face, par exemple, à une amnésie historique de plus en plus généralisée. Toutefois, loin de créer

des solutions simples au service de l'émission de contenus de plus en plus intangibles, l'immersion complique le travail des concepteurs d'exposition. Ces derniers doivent faire preuve de créativité et d'ouverture d'esprit pour parvenir à des résultats concrets, puisque la conception de ce type d'exposition s'apparente facilement à celle de l'installation en art. Craig Riley explique ce phénomène assez clairement :

Today we are looking outwards from the object into the world — we are much more interested in how the works can enter into relationships with us, our own history, our environment, our understanding of the world. [...] Many curators now treat the pieces as learning tools — springboards for further enquiry — focusing on what they can teach us rather than just what they are. We see the objects themselves as tasters, starting points; a way into broader topics, or fragmented sentences that piece by piece build up into an overall narrative — and stimulate the critical sense of the spectator. The spectator has a critical role to play in this drama — in filling in the gaps with their reactions, thoughts and interactions^[3].

De nombreux théoriciens s'entendent pour souligner comment la question de « l'expérience » du spectateur a été pensée de façon parallèle, tant dans le milieu scientifique que dans le monde artistique, l'un nourrissant l'imaginaire de l'autre. Parmi eux, l'historien de l'art Jonathan Crary met en évidence la transformation dramatique de ces disciplines au cours du siècle dernier :

The last 125 years have seen a dramatic transfer of human capabilities to machines, especially capabilities involving vision, thought and memory in which continues unabated today, in terms of tools for information storage, communication and visualization. We are now in a material environment where earlier 20th-century models of spectatorship, contemplation and experience are inadequate for understanding the conditions of cultural creation and reception. [...] Taking place in both art and in diverse cultural arenas are experiments with perceptual and cognitive experiences outside of dominant possibilities offered by contemporary media and technology. Some of this experimental activity involves the creation of unanticipated spaces and environments in which our visual and intellectual habits are challenged or disrupted. The processes through which sensory information is consumed become the object of various strategies of de-familiarization^[4].

Une des répercussions de la diversification persistante des offres culturelles réside dans le fait que le visiteur ne veuille plus se déplacer pour des expériences qu'il sait ou anticipe être trop courantes. Au-delà d'une simple rencontre avec divers objets, il désire constater que le savoir promis et divulgué par le musée de façon informelle fait partie d'un travail cognitif associé au plaisir de la reconnaissance. Si l'on part de la définition de l'expérience

[3]

RILEY, Craig.
Need to Touch. Casson Mann Lectures, mars 2004.
Accessible sur Internet :
<<http://www.cassonmann.co.uk/publications/the-need-to-touch>> consulté le 10 avril 2007.

[4]

CRARY, Jonathan.
« Foreword ». In. OLIVEIRA, Nicola, Nicola OXLEY et Michael PETRY (dir.). *Installation Art in the New Millennium. The Empire of the Senses*. New York : Thames and Hudson, 2003, p. 6-7.

comme la connaissance des choses acquises par les sens, il est possible de croire que les sens mineurs ou « oubliés » peuvent tout autant donner accès à d'autres interprétations du monde, réduisant ainsi les considérations anomiques et/ou intellectuelles.

Une étude de cas : *Sensations urbaines. Une approche différente* à l'urbanisme au Centre Canadien d'Architecture

[5]

L'exposition a eu lieu du 26 octobre 2005 au 10 septembre 2006.

[6]

Le Concordia Sensoria Research Team (CONCERT) mène depuis 1988 des recherches sur la constitution culturelle des sens. Ces travaux sont réalisés par une équipe qui regroupe plusieurs spécialistes provenant d'horizons différents.

Lors d'une exploration interdisciplinaire se rapportant à la dimension sensorielle des objets de collectionnement et leur mise en exposition, une collaboration a été établie avec le Centre Canadien d'Architecture. La collaboration devait permettre une prospection de leurs conclusions en faisant de *Sensations urbaines* un « laboratoire », une recherche interdisciplinaire portant, entre autres, sur la dimension sensorielle des objets sur les plans de la mise en exposition et de l'acte de collectionner.

La muséographie d'immersion, cet instrument de médiation de plus en plus employé dans la conception d'expositions, cherche à se caractériser, à se spécifier. Le but de cet article est de présenter un peu mieux les modalités et les origines de la diversification de ce type d'expérience. Afin de comprendre comment la présence, le rôle et l'emploi de stimuli sensoriels peuvent bonifier le médium exposition, nous tirerons parti de l'exposition *Sensations urbaines. Une approche différente à l'urbanisme* présentée au Centre Canadien d'Architecture en 2006⁽⁵⁾. La manœuvre sensorielle dans cette exposition s'appliquait à focaliser l'attention du visiteur sur ses propres comportements perceptifs. En installant le sujet dans un environnement où les stimuli sensoriels sont reproduits artificiellement, l'exercice d'interprétation se trouvait transposé. *Sensations urbaines* était une mise en forme spatiale et discursive des recherches menées par le groupe CONCERT⁽⁶⁾ de l'Université Concordia à Montréal. Le commissaire de l'exposition, Mirko Zardini, a adapté leurs études à l'environnement urbain. L'exposition visait à augmenter l'efficacité de l'appareil visuel par l'addition de toute la gamme des sens dits mineurs (ouïe, odorat, toucher) en vue d'offrir d'autres impressions et perceptions de la ville. À l'heure de l'homogénéisation accrue des agglomérations urbaines, un retour vers la spécificité était suggéré. Zardini proposait ce retour vers les sens mineurs dans le but de susciter un éveil et une conscientisation du bien-être des individus comme des collectivités qui vivent la condition urbaine actuelle. Dans ce cas particulier, l'expérience de la ville suggérée outrepassait la visite régulière de l'exposition à facture linéaire. L'expérience « extra-ordinaire » faisait appel aux sensations produites par des mécanismes particuliers intégrés dans l'exposition. Ces sensations pouvant être multiples, elles pouvaient passer de l'expérience multisensorielle à la sollicitation d'un seul sens.

L'évolution de l'étude des expériences perceptives sensibles

Nous entretenons une relation spécifique avec l'environnement et les objets qui nous entourent. Les recherches récentes portant sur la polysensorialité^[7] confirment que l'abondante production matérielle de l'ère postmoderne est une des composantes de l'organisation sociale dont nous sommes aujourd'hui tributaires. Au cours des vingt dernières années, le désir de comprendre cet univers a conduit anthropologues et ethnologues vers l'étude de la matérialisation et de l'objectification. Les études de la culture matérielle prennent dès la fin des années 1990 le virage « sensible », celui de l'interaction entre le corps et ces surfaces jusqu'ici considérées inertes ; les résultats des recherches démontrent que la sensorialité permet une meilleure compréhension de la matérialité et de nos relations avec la production matérielle.

L'équipe CONSERT, qui depuis 1988 poursuit des études sur la variété des expériences sensibles, a concentré ses efforts sur la recherche de solutions de bonification de la culture visuelle et de libération des expériences réductionnistes dans l'espace muséal. Les expériences essentiellement visuelles sont bien documentées à partir du XVIII^e siècle, où l'organisation, l'esthétique et la rareté constituaient les échelles de valeur des objets exposés. Le musée garant de la pérennité des collections ne devait en aucun cas permettre le contact direct avec les objets et la solution idéale (la vitrine) a produit une perception à sens unique. Le but premier de ces présentations était de produire l'état de contemplation et l'étonnement chez les visiteurs : pendant longtemps, on a assumé que le regard pouvait à lui seul procurer compréhension, satisfaction intellectuelle et délectation esthétique.

De nos jours, le discours est tout autre : la révolution industrielle nous a légué une quantité infinie d'objets et notre relation envers ceux-ci s'est profondément transformée. Ces objets, qui sont une partie importante et essentielle de la réalité contemporaine, dominent maintenant nos relations humaines. Nous leur avons accordé un statut, une signification culturelle instantanée, diamétralement opposée à la culture muséale qui est versée dans la durée, et ils sont devenus une puissante composante de notre identité individuelle et collective. La relation spécifique que nous entretenons avec les objets a modifié et modifiera encore la structure même du médium de l'exposition, puisque ce ne sont pas nos outils qui parviendront aux générations futures, mais des fragments identitaires d'une culture qui les met déjà en montre. Un des thèmes récurrents de la recherche contemporaine sur la culture matérielle et l'objectification est le besoin impératif d'accéder aux multiples dimensions sensorielles des objets, puis, dans une mesure plus large, de l'architecture, du paysage et finalement de l'urbanisme.

[7]

FIERS, William.
Polysensorialité et systèmes sensori-moteurs. À propos de quelques « sans titre » de Gérard Garouste.
Nouveaux Actes Sémiotiques, Publim, Université de Limoges, 2003, nos 86-87.

« C'est par une combinaison des cinq sens que les êtres humains perçoivent le monde, mais le mode de combinaison est loin d'être constant. Les cinq sens reçoivent différentes accentuations et significations dans différentes sociétés⁽⁸⁾. » Pour David Howes et Jean-Sébastien Marcoux de l'équipe CONSERT, le sensorium ou l'appareil perceptuel total est une construction sociale et culturelle en constante évolution⁽⁹⁾. La façon dont les sens communiquent l'information est liée à la culture, à ce qui est acquis et transmis dans un univers social. Constance Classen (citée par Howes et Marcoux⁽¹⁰⁾) en fait largement état :

[8]

HOWES, David.

« Les techniques des sens ».

Anthropologie et sociétés,
Université Laval, vol. 14, n° 2,
1990, p. 115.

[9]

HOWES, David et Jean-Sébastien

MARCOUX. « Introduction à la
culture sensible ». *Anthropo-
logie et sociétés*, Université
Laval, vol. 30, n° 3, 2006.

[10]

HOWES et MARCOUX,

op. cit., p. 3, citent CLASSEN,

Constance, « Foundations
for an Anthropology of the
Senses », *International Social
Science Journal*, vol. 3, n° 49,
1997, p. 402.

[11]

SYNOTT, Anthony.

*The Body Social: Symbolism,
Self and Society*, London :
Routledge, 1993.

[12]

DROBNICK, Jim.

« Reveries, Assaults and
Evaporating Presences :
Olfactory Dimensions in

Contemporary Art ». *Parachute*,
no 89, hiver 1998, p. 10-19.

Lorsqu'on examine les significations associées aux diverses sensations et facultés sensorielles de différentes cultures, on découvre une multitude de puissants symboles sensoriels. La vue peut être liée à la raison ou à la sorcellerie, le goût peut servir de métaphore à la discrimination esthétique ou à l'expérience sexuelle [...]. Ensemble, ces significations et valeurs sensorielles forment le modèle sensoriel selon lequel les membres d'une même société donnent un sens au monde, ou traduisent les perceptions et concepts sensoriels en une vision du monde particulière. Le modèle adopté soulève vraisemblablement des contestations au sein d'une société. Des personnes ou des groupes ne s'entendent pas toujours sur certaines valeurs sensorielles. Malgré tout, ce modèle sert de paradigme fondamental à la perception.

La principale division qualitative qui subsiste en nous est celle de l'association de la culture occidentale (européenne) avec la raison et l'esprit, délaissant le corps et les sens à tous les autres groupes d'individus (primitivisme). L'écriture aurait privilégié le phénomène de distinction des sens alors que, auparavant, ils formaient un tout, un univers entier de perception. David Howes avance que, dans la culture occidentale, les textes et l'écriture étaient traditionnellement associés au raisonnement, tandis que le corps était pratiquement lié aux émotions. Pour préciser ce concept, Anthony Synott⁽¹¹⁾ rappelle que la philosophie grecque a érigé une réelle démarcation entre les sens et la raison, octroyant à cette dernière un statut épistémologique et métaphysique nettement supérieur. Nos comportements perceptifs y sont depuis lors assujettis. Pour Platon, la raison était le sens le plus noble ; cette assertion est aujourd'hui remise en cause :

The authority of vision, dominant among the five senses in Western culture since the time of Plato as "the noblest" of the senses [...] In the past two decades, numerous theoretical texts have problematized essentialist notions of visibility, revealing how the biases of sight (as embodied in the mechanisms of perspective and voyeurism for example) have influenced and circumscribed artistic production. Given its deep complicity with the subjugating forces of capitalism, colonialism and patriarchy, no longer can vision's "transparency" or "truthfulness" be unquestioningly celebrated⁽¹²⁾.

La vision seule ne suffirait donc plus et de façon encore plus singulière lorsqu'il s'agit de l'appréhension de l'espace. Depuis 1990, le champ des études sensorielles s'est développé de façon exponentielle⁽¹³⁾. En 2004, Joy Monice Malnar et Frank Vodvarka, spécialistes de la perception sensorielle en contexte architectural, analysent de façon pointue la dépendance sensorielle du contexte spatial. Selon eux, l'univers sensorimoteur (les expériences visuelle, kinésique, olfactive, tactile et auditive) serait l'instigateur des stimuli nécessaires à la constitution de correspondances. Ces correspondances produiraient la reconnaissance nécessaire à la fabrication de ce que nous appelons « espace » ou de ce que nous définirions comme « lieu »⁽¹⁴⁾. L'appréhension de l'espace serait essentiellement une corrélation synesthétique⁽¹⁵⁾.

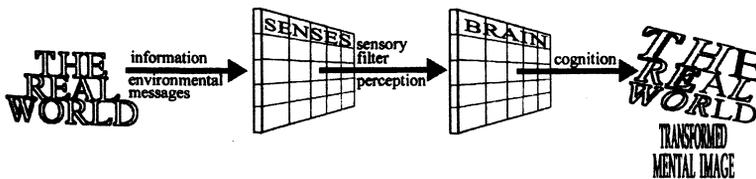


FIGURE 1

La formation des images d'après la théorie de Hayes illustré par Malnar et Vodvarka⁽¹⁶⁾

De cette théorie à l'application vers l'urbanisme sensoriel de Zardini en 2005, il n'y avait qu'un pas. Avant d'examiner comment l'expérience sensorielle de l'urbanisme peut être effectivement matérialisée (le but de l'exposition *Sensations urbaines*), il nous semble utile d'exposer brièvement quelques notions concernant la perception sensorielle.

Vers une immersion plus « sensible » pour des expériences plus performantes

Les avancées des études en sciences cognitives et en sémiotique plastique sont en grande partie responsables de l'évolution et de l'approfondissement des connaissances en matière de perception sensorielle. Il est reconnu que ces études ont eu une influence notable sur les modes de communication au cours des vingt dernières années⁽¹⁷⁾ et que les répercussions de l'utilisation de ces nouveaux « langages » ont considérablement transformé les façons d'absorber l'information. Nous fabriquons le sens de ce que nous percevons

[13]

Classen traite de l'ordre sensoriel en 1993, Serematakis de la perception comme culture matérielle en 1994, Sutton de la mémoire sensorielle en 2001 ; en 2002 Geurts parle de pratiques corporelles de connaissance et Finnegan de modes d'interconnexions humaines. (Chronologie livrée par HOWES et MARCOUX, *op. cit.*, p. 4.)

[14]

MALNAR, Joy Monice et Frank VODVARKA. *Sensory Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, 344 p.

[15]

Voir MARIANI, Alessandra. «Synesthésie: récupération artistique». *Vers la réappropriation des sens mineurs: laboratoire ou mutation du format exposition? Sensations urbaines, au Centre Canadien d'Architecture*. Travail dirigé, Université de Montréal, octobre 2006.

[16]

Image tirée de: MALNAR, Joy Monice et VODVARKA Frank. *Sensory Design*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 51.

[17]

FINNEGAN, Ruth. *Communicating the Multiple Modes of Human Interconnection*. London: Routledge, 2002.

à partir des données que nous recevons consciemment et inconsciemment. Il n'existe pas de modèles préétablis. Chaque perception est aussi à un autre niveau individuelle, puisqu'elle est intrinsèquement liée à l'expérience de l'individu, soit à la façon dont il répond aux agents qui déterminent la réaction de son organisme et à la « collecte de l'information » posée devant et autour de lui. Comment fonctionne cette perception ? Les théories actuelles⁽¹⁸⁾ s'entendent pour confirmer que l'information est générée par des stimuli et que cette stimulation est de nature variable : elle dépend de facteurs biologiques et psychologiques. La collecte de l'information est ensuite traitée directement ou indirectement, toujours selon le type de stimuli (biologiques ou cérébraux), avec toutes les données antérieures emmagasinées par l'individu (mémoire). Jocelyne Lupien croit pour sa part qu'il serait incorrect de ne parler que d'une seule mémoire et que l'on doit plutôt parler de l'« association des perceptions du système sensoriel et des aires cervicales spécialisées ; mémoires à court et à long terme, mémoire associative, sensorielle, fonctionnelle qui 'dialoguent' entre elles pour construire notre compréhension globale de l'univers »⁽¹⁹⁾.

À l'aide de cette définition, il est possible de stipuler que les sens et la sensation peuvent affiner notre perception du monde, mais ne peuvent à eux seuls créer de la signification, parce que la production de communication (œuvre d'art, exposition, aménagement spatial, etc.) induit la signification. Jean-Pierre Changeux ajoute que « cette source de plaisir, 'le plaisir taxonomique', est le résultat de la perception simultanée de la rime et de la nouveauté »⁽²⁰⁾. La découverte mettrait donc de l'avant les concepts de satisfaction et de plaisir. Lors du transfert de l'information à la mémoire (ou aux mémoires), nous serions plus enclins à reconnaître ce que nous avons déjà expérimenté ou perçu. Cette « reconnaissance » serait une des sources du plaisir (la reconnaissance et non la perception) : elle est simplement, selon J. Lupien, « une activité de classification et de construction de liens (historiques, formels, plastiques, stylistiques, iconographiques) »⁽²¹⁾. Conséquemment, il est possible de comprendre que la perception polysensorielle mène à une activité cognitive plus rapide, plus complète et plus satisfaisante pour le visiteur participant. Il faut insister sur le terme « participant », parce que c'est ce que ce mécanisme propose : la participation du visiteur afin qu'il puisse « vivre l'expérience ».

En art contemporain, par exemple, l'installation est la pratique qui a permis le plus d'expériences concluantes auprès des visiteurs, parce que bien souvent elle était immersive : « *The immersive mode [...] has become a key condition of viewing: it appears to indicate a withdrawal into the self, to a place of bodily sensation. It allows the artist to propose an escape from perceived reality which no longer offers stable boundaries*⁽²²⁾. » Il n'est pas aisé d'utiliser l'approche de la sensorialité pour matérialiser la connaissance à travers le processus de

[18]

Dans leur théorie de la cognition, à laquelle on donne parfois le nom de « théorie de Santiago », Maturana et Varela montrent que « l'acte cognitif n'est pas le simple miroir d'une réalité objective externe, mais plutôt un processus actif, enraciné dans notre structure biologique, par lequel nous créons véritablement notre monde d'expérience ». (MATURANA, Humberto R. et Francisco J. VARELA. *L'arbre de la connaissance, racines biologiques de la compréhension humaine*. France: Éditions Addison-Wesley, 1994.)

[19]

LUPIEN, Jocelyne. « Perception-cognition et les arts visuels ». *Visia*, vol. 1, n° 2, 1996, p. 65.

[20]

CHANGEUX, cité dans LUPIEN, *op. cit.*, p. 69. Le neurobiologiste français Jean-Pierre Changeux a travaillé à la vulgarisation de nombreuses études neuroscientifiques et à la création des liens entre ce monde et ceux des arts, des lettres et de la philosophie.

[21]

LUPIEN, *op. cit.*, p. 69.

[22]

HERTZ, Paul. « Synesthetic Art – An Imaginary Number? ». *Leonardo Journal of the International Society for the Arts Science and Technology*. Cambridge: MIT Press, vol. 1, n° 5, 1998, p. 349.

construction d'une exposition. Grâce à divers dispositifs, cette sollicitation sensorielle diversifiée amène l'individu à un autre niveau d'appréhension : celui de la mémoire toujours relativisée par sa propre expérience culturelle. Lorsqu'on parle d'exposition, cet effet est plus que souvent positif parce qu'il laisse à l'individu qui est en contact avec une certaine organisation d'espaces et d'objets la presque certitude que sa façon de percevoir et de comprendre ce qui est devant lui est validée. Avec de tels résultats, l'intimidation que peut induire ce type de langage s'évanouit.

Origines et développement de l'exposition immersive

Comme nous l'avons mentionné, la muséographie d'immersion a avant tout été développée pour répondre aux besoins des musées de sciences. Cette technique dérivant de la démonstration des phénomènes scientifiques prône la connaissance du fonctionnement des objets présentés et la reconstitution d'expériences parce que ces dernières accompliraient mieux les fonctions didactiques et pédagogiques. Au départ, les défis de la communication des savoirs scientifiques résidaient dans la transformation de l'information de façon à la rendre plus accessible : « quand on parle de sciences, on ne prend pas tout simplement les notions scientifiques telles qu'elles sont pour les faire connaître au public ; on les retravaille de diverses façons jusqu'à ce qu'elles répondent aux besoins du communicateur et n'aient peut-être plus rapport avec ce qu'elles étaient à l'origine^[23] ».

Cette transformation du savoir implique qu'il ne s'agit pas de traduction directe, mais que le message produit peut contenir des déviations du signifié^[24] ; d'où la nécessité de faire appel aux techniques évoluées de communication pour préserver le message initial, parce que « voir » dans une exposition de ce genre ne signifie pas nécessairement « comprendre ». À l'origine, il a été convenu que, pour présenter les savoirs scientifiques, une muséologie interactive impliquant physiquement le visiteur (modules touche-à-tout / *hands-on*, jeux questionnaires, etc.) était simplement plus éloquent. Le jeu étant à la base de l'apprentissage non formel, « ces stratégies ont pris de plus en plus de place dans l'ensemble des institutions muséales préoccupées par leur mission éducative »^[25].

La popularité des démonstrations a ensuite entraîné la création de reconstitutions d'environnements afin que le visiteur puisse constater divers phénomènes scientifiques : ces exemples peuvent être considérés comme des préludes au concept d'immersion. De telles expositions sont surtout axées sur le visiteur : elles visent à provoquer sensations et émotions.

[23]

MILLES, Roger.
« L'évaluation dans son contexte de communication ».
In. SCHIELE, Bernard (dir).
Faire voir, faire savoir – La muséologie scientifique au présent. Montréal : Université du Québec à Montréal, Centre de recherche en évaluation sociale des ethnologies et Québec : Musée de la civilisation, 1989, p. 149.

[24]

DAVALLON, Jean.
« Exposition scientifique, espace et ostension ». *Protée*, n° 3, automne 1988, p. 5-16.

[25]

BÉLANGER, Louise.
L'interactivité au musée, guide pratique. Québec : Musée de la civilisation, Bibliothèque nationale du Québec, 1998, p. 7.

Néanmoins, on ne doit pas déduire que ce type de muséographie découle de la seule considération du public : elle est paradoxalement le produit de l'abandon progressif d'une approche traditionnelle de la méthode pédagogique et didactique. Le discours privilégié dans les nouvelles expositions thématiques (qui cherchent à diversifier la présentation et la mise en valeur des collections muséales) a engendré cette nouvelle méthode de production de sens. C. Classen rappelle que la prolifération de l'imagerie visuelle dans laquelle nous vivons est un simple constat du fait que nous percevons le monde en tant que « quelque chose à voir ». En poussant davantage cette idée, elle observe que les peuples qui ne vivent pas dans la suprématie de la culture visuelle (telles les cultures orales) ont une expérience du monde beaucoup moins cartésienne et beaucoup plus dynamique et imprévisible : il s'agit pour eux d'un monde événementiel, à l'opposé de notre « monde-objet » que nous percevons comme une carte postale ^[26].

[26]

CLASSEN, Constance.
« McLuhan in the Rainforest: the Sensory Worlds of Oral Cultures ». *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. Oxford : Berg, 2005, p. 147.

[27]

DAVALLON, Jean.
L'exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique. Paris : L'Harmattan Communication, 1999, p. 257.

[28]

GRAU, Oliver.
Virtual Art, from Illusion to Immersion. Cambridge : MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2003.

[29]

SCHIELE, Bernard.
« Introduction ». *Publics et Musées*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, n° 9, 1996, p. 10-13

On a par ailleurs observé, au cours des dernières années, une transformation de l'expographie pour privilégier la diversion des thèmes abordés dans les espaces publics à portée sociale que sont devenus les musées ^[27]. Il fallait qu'il en soit ainsi pour contrer la masse de l'offre culturelle grandissante. L'avènement des musées de sciences a contribué à l'élargissement des perspectives de l'apprentissage informel et, par conséquent, aux techniques de communication d'une information savante. L'interaction (premier outil de démythification des concepts scientifiques) est le géniteur de l'immersion. À ses débuts, ce concept retranchait catégoriquement le visiteur de son environnement usuel pour l'immerger dans le propos de l'exposition. Depuis la diffusion des études qui confirment une plus grande mémorisation des topoï grâce aux sens et à la reconnaissance, on a peaufiné la méthode et transformé l'espace muséal en un milieu plus familier. Selon Oliver Grau, le processus d'immersion renvoie en définitive à une expérience intense qui se caractérise par une augmentation de l'émotion et une diminution de la distance critique ; la technologie électronique est aussi en partie responsable du phénomène de l'immersion : sa capacité à recréer des environnements virtuels a habitué les gens à se faire une tout autre interprétation de la réalité. Sans être un phénomène nouveau – l'histoire de la reconstitution en elle-même remonte à l'Antiquité, on n'a qu'à penser à la Villa dei Misteri à Pompei –, cette métamorphose des concepts de l'art et de l'image est intimement liée à l'art interactif, aux concepts d'interface et de télé-présence ^[28], bref à l'évolution de l'image. Une exposition de ce genre s'approprie la formule : « le monde synthétique est construit de manière qu'il rende compte matériellement du monde de référence et qu'il donne l'illusion de sa présence un peu comme si le signe s'ingéniait à subsumer le référent ^[29] ».

Lorsque ces concepts sont appliqués à *Sensations urbaines*, il faut comprendre que l'exposition n'a pas cherché à reconstituer la ville ; elle s'est concentrée sur les perceptions primaires procurées lors de la découverte d'un univers et a visé à favoriser l'action de la reconnaissance. Vue (ou perçue) sous cet angle, elle contient des éléments immersifs, puisque la reconstitution mentale d'espaces et de sensations est sollicitée. Pour y parvenir, le concepteur a demandé au visiteur de réactiver ses sens mineurs et de les rapporter à l'espace urbain : ce visiteur devient un élément essentiel et constitutif de l'exposition, parce qu'un espace et un rôle lui sont assignés^[30]. Certains auteurs, dont Raymond Montpetit et Florence Belaën, distinguent trois modes de représentation pour les expositions d'immersion, preuve que ce type de représentation entend bien se renouveler et progresser :

- 1] Soit le monde de référence est un monde qui existe ou qui a existé (de manière réelle ou fictionnelle) et on cherche à le reproduire de la manière la plus authentique possible. Ainsi le mode de représentation suit une logique exogène, *i.e.* une logique où la disposition des choses montrées repose sur un ordre préalable qui est maintenu et doit être connu et reconnu par les visiteurs.
- 2] Soit le monde de référence est un monde qui n'a aucune réalité et qui a été créé à l'occasion de l'exposition, le mode de représentation est alors dans une logique endogène, *i.e.* où la disposition des choses est montrée et générée selon les besoins identifiés par la mise en exposition elle-même.
- 3] Soit le monde de référence est un monde qui existe ou a existé, qu'on ne cherche pas à le reproduire de manière authentique, le mode de représentation repose alors sur une combinaison des deux logiques, la logique endogène et la logique exogène^[31].

Suivant ces distinctions, on peut classer *Sensations urbaines* dans la troisième catégorie : elle s'associe au mode de représentation qu'est l'interprétation, car le savoir qui y est exposé ne peut être reproduit grandeur nature (la ville, les sens). De plus, l'expérience que vit le visiteur est à la fois tangible et abstraite (la sollicitation des sens mineurs) et l'interprétation, bien qu'elle se veuille la plus directe possible, fonctionne par principe métaphorique^[32]. L'examen de l'exposition qui suit ne repose sur aucune grille d'analyse fine. Elle a simplement comme but de mettre à l'épreuve les propos tenus jusqu'ici.

[30]

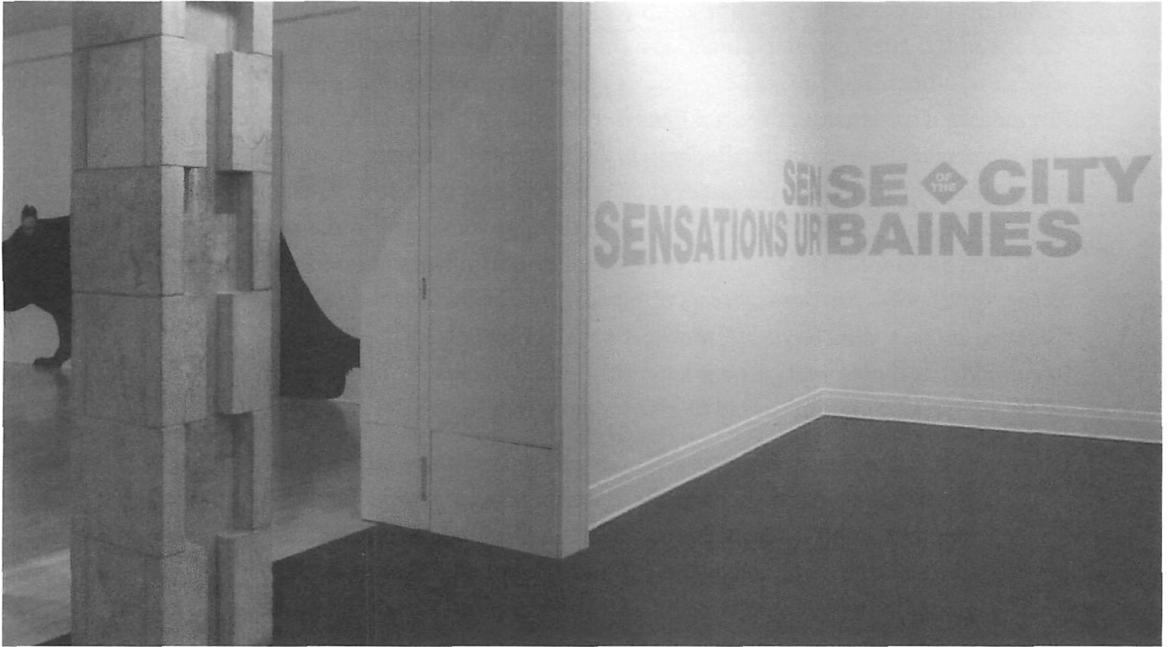
DAVALLON, Jean, Gérard GRANDMONT et Bernard SCHIELE. *L'environnement entre au musée*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1992.

[31]

MONTPETIT, Raymond. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséologie analogique ». *Publics et musées*, n° 9, 1996, p. 89.

[32]

BELAËN, Florence, Centre de Recherche sur la Culture, les Musées et la Diffusion des Savoirs, *L'immersion mise au service des musées de sciences*. Actes publiés avec le soutien de la Mission de la recherche et de la technologie du ministère de la Culture et de la Communication, École du Louvre, International Conference on Hypermedia and Interactivity in Museums (ICHIM), Paris, 8-12 septembre 2003, p. 9.

Vue de l'installation *Sensations urbaines*

Sensations urbaines : description et examen de l'exposition

Sensations urbaines. Une approche différente à l'urbanisme, l'exposition temporaire du Centre Canadien d'Architecture présentée du 26 octobre 2005 au 10 septembre 2006, était :

[33]

Extrait de communiqué de presse : CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE. *Sensations urbaines. Une approche différente à l'urbanisme*, <<http://www.cca.qc.ca/pages/communique.asp?com=130&lang=fra>> consulté le 22 juillet 2006.

[34]

HOWES, David. «Architecture of the Senses». In. ZARDINI, Mirko (dir.). *Sense of the City*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture, Lars Müller Publishers, 2005, p. 322.

[u]ne exposition majeure consacrée aux perceptions et phénomènes urbains traditionnellement négligés, réprimés ou même dépréciés. Récusant la domination de l'impression visuelle dans l'environnement urbain, l'exposition, qui propose une réinterprétation des qualités latentes de la ville, offre une analyse complexe des commodités, des systèmes de communication et des dimensions sensorielles de la vie urbaine, suscitant ainsi une nouvelle palette d'expérience et d'engagement^[33].

Elle tentait de mettre en évidence les divers modes de perception qui peuvent être observés au cours d'une exploration urbaine. Selon David Howes, les sens seraient les médiateurs de tout type d'expérience : « *An intense new focus on the cultural life of the senses is sweeping the human sciences and crossing over into other disciplines, including architecture and urban studies*^[34]. » De nouvelles expériences sont proposées aux visiteurs : en s'appuyant sur

une énumération des diverses composantes de la ville, quelques thèmes choisis ont pour but de susciter cet éveil des autres sens. Sur le plan des moyens retenus pour y parvenir, les concepteurs de l'exposition ont d'abord privilégié une comparaison du système perceptif de l'homme à celui des animaux, puis ils ont exposé quelques éléments qui constituent l'environnement urbain en mettant en évidence les attributs sensoriels. Les résultats se répartissent en cinq thèmes : la ville nocturne, la ville saisonnière (c'est plutôt le froid qui est évoqué dans ce cas), les sons de la ville, les textures de la ville (l'asphalte) et l'air de la cité. L'analyse de ce type d'exposition, en tant qu'il renvoie à une culture commune, peut présager que *Sensations urbaines* se situe plus dans une logique de production culturelle que de diffusion de savoir. Néanmoins, une certaine retenue des effets scénographiques aura – curieusement et justement – contribué à la « matérialisation » de savoirs abstraits. L'analyse critique de *Sensations urbaines* qui suit en démontre brièvement les stratagèmes.

Le sas d'entrée

Un tunnel noir, dont l'espace linéaire se rétrécit de façon à peine décelable, accueille le visiteur. (Le plafond est légèrement incliné pour produire chez le visiteur une impression de déstabilisation.) Des voix et des sons provenant de haut-parleurs sont projetés dans l'espace restreint : le défilement continu de noms de gares européennes dans une fente illuminée situe quelque peu le visiteur. Pendant le laps de temps mis à parcourir ce qui pourrait être considéré comme le sas d'entrée, une mise en contexte (ou plutôt un effort de dé-contextualiser le visiteur) s'opère. Du point de vue du commissaire^[35], il s'agit d'une sorte de *lavement*, d'effacement de l'esprit, qui est souhaitée au cours de cet exercice : du point de vue du visiteur, il est facilement compréhensible que, d'entrée de jeu, on lui demande d'ouvrir son esprit à un autre niveau de lecture des espaces. Par cette approche (puisque la rétine est sensible aux différences d'intensité lumineuse) et par l'effet de contraste, l'expérience est réussie à la sortie du tunnel : on ne sait pas à quoi s'attendre. Puisque l'univers sonore n'est pas familier (il s'agit de bruits enregistrés dans des gares européennes), il est facile de déceler que cette application doit mener à une forme de dépaysement. Avant l'entrée de la première salle, une projection du ciel de la ville de Montréal des mois de mai à octobre dépeint l'effet changeant de la lumière atmosphérique. S'il est vrai que l'obscurcissement provoqué par les mois d'hiver porte à une affectation chez certains êtres humains, ce choix, que le cartel qualifie d'« esthétique et chronologique », agit plutôt en « psycho régulateur » et prépare à la salle suivante qui est une comparaison des sens humains à ceux des animaux.

[35]

Selon les observations de M. Zardini à l'occasion de la visite commentée organisée pour les employés du CCA le 26 octobre 2005.

Première salle

Dès l'entrée de la première salle, le visiteur est accueilli par un éclairage réglé à la même intensité que celle perçue par les abeilles. Cette lumière, à fréquence plus basse et d'une teinte plus bleutée, permet de concevoir autrement les espaces environnants. Cette salle parachève la mise en contexte de l'exposition entière : la mise en scène d'une intensité lumineuse édulcorée engendre l'affaiblissement de la capacité à percevoir formes et couleurs. L'intensité lumineuse se trouve à être, en quelque sorte, un artefact imaginaire : c'est l'effet escompté, c'est la lumière qui est exposée. L'endroit, dénudé de couleurs et dépourvu d'objets, force le visiteur à se concentrer sur ce qui reste : une imposante distribution graphique de silhouettes animales et de citations sur les murs et des enregistrements diffusant des fragments d'études ethnozoologiques exprimés en plusieurs langues^[36].

Ce dédoublement d'effets cherche-t-il à réactualiser le caractère polysémique que peuvent revêtir les perceptions ? Le plurilinguisme employé dans l'enregistrement sonore servirait à renforcer l'énonciation à la base de l'exposition : que la perception de l'être humain serait construite d'abord et avant tout par les composantes culturelles propres à chaque groupe, corps social, tribu, peuple, nation... Si la mise en exposition de contrastes ou de comparaisons sert à mettre en évidence une idée ou un concept dans une exposition^[37], nous ne sommes pas convaincue que le visiteur en apprend davantage sur son propre comportement perceptuel dans cette salle. Il aurait été, à notre avis, beaucoup plus efficace d'exposer davantage de savoirs traitant de la perception humaine et d'exercer la mise en contraste avec les perceptions de peuples, de communautés dissemblables. Le lien avec les salles suivantes n'en aurait été que bonifié. [Figure 1]

Dans cette « salle-préambule », le visiteur ne retire qu'une conscientisation de son propre état : il s'agit peut-être ici de l'effet escompté par les créateurs de l'exposition, un survol rapide et quelques clés de lecture. Lire les inscriptions murales devient ici indispensable : d'une certaine façon, cette primauté du regard dans le concept de la pièce semble renier le propos même du projet. La compréhension de la suite de l'exposition en dépend : cette salle désigne un mode d'emploi, la façon dont le visiteur doit manipuler l'information.

[36]

La zoosémiotique (étude de la transmission du langage animal) aurait ouvert la voie à la compréhension chez l'humain de ses modes de communication externe et interne.

[37]

DAVALLON,
L'exposition à l'œuvre...
op. cit., p. 72-74.

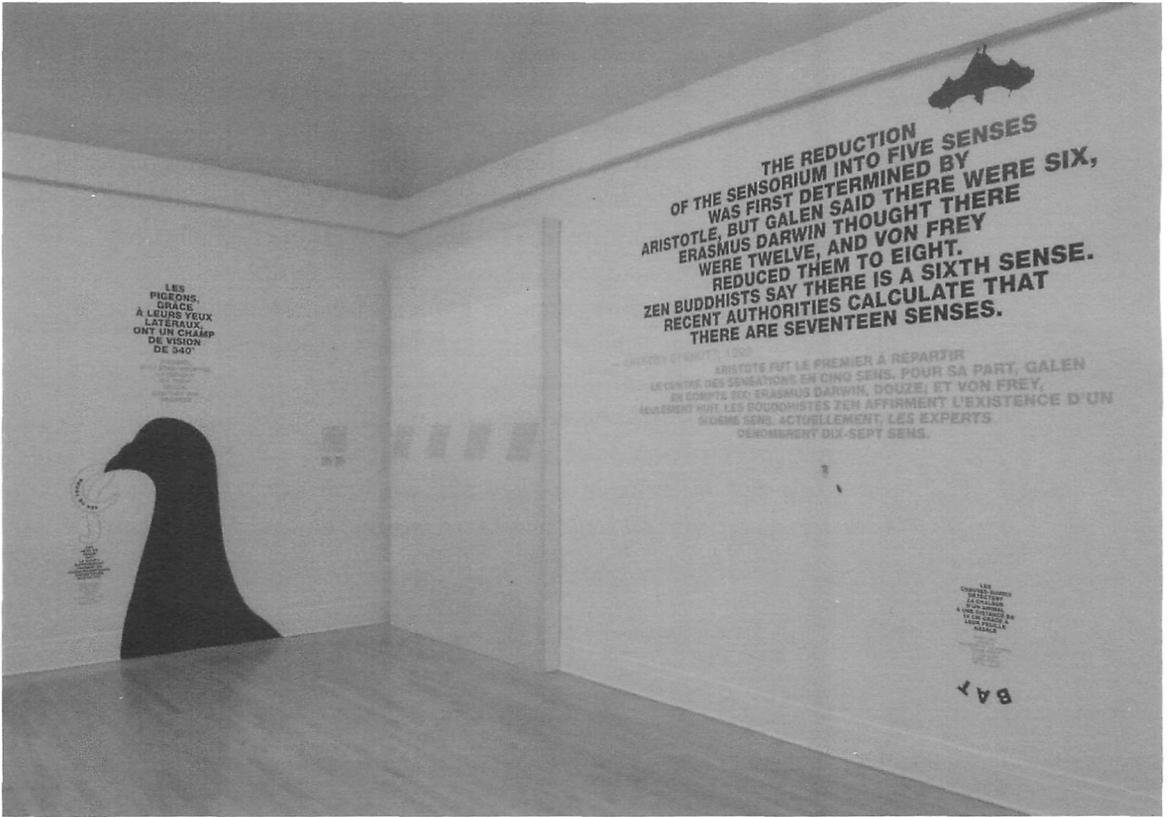


FIGURE 1
Première salle, *Sensations urbaines*

Deuxième salle : La ville la nuit

La salle suivante poursuit le discours sur la lumière : elle présente essentiellement le phénomène de l'obscurité et des diverses significations qui lui sont assignées selon les occurrences. On fait appel encore une fois au jeu des contrastes pour faire ressortir les sens contradictoires que peuvent revêtir la peur et la noirceur. Une affiche de la *Joe Torre Safe at Home Foundation* ^[38] représentant une rue faiblement éclairée expose l'idée préconçue de la noirceur qui engendre la violence. Un commentaire inscrit au bas de l'affiche corrobore le fait que la violence puisse tout aussi bien se vivre dans des domiciles apparemment anodins. Sur le plan cognitif, cette affiche soulève les idées fausses et les *a priori* installés chez la plupart des observateurs concernant l'obscurité. [Figure 2]

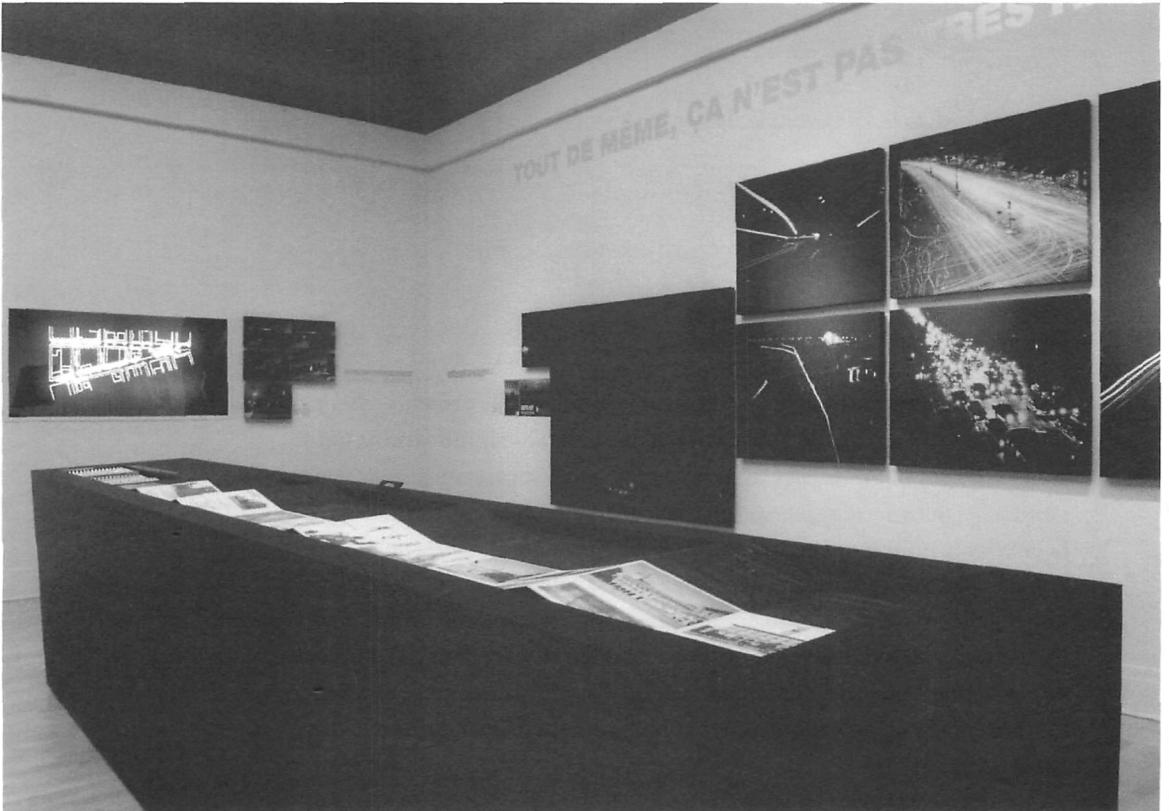
[38]

La *Joe Torre Safe at Home Foundation* est une organisation qui informe et aide les femmes et les enfants victimes d'abus et de violence. Accessible sur Internet : <http://www.joetorre.org/> consulté le 27 juin 2006.

Plus loin, trois photographies de John Gossage jouent à nouveau avec les mêmes effets : elles sont tellement sous-exposées que ce qui paraît n'est qu'une suggestion de contours. Dès lors, l'œil doit s'ajuster à ce type d'image où la lumière n'a pratiquement aucun ascendant. Cet exercice coercitif permet de relativiser la lumière, de se forger des repères et, à un second niveau, de concevoir une redéfinition des espaces et des lieux. À force de regarder ces images quasi noires, il devient possible de comprendre que l'appréhension des espaces puisse être obtenue autrement : les impressions de sécurité latente aussi. La dimension bi-chromatique de la salle contribue à la représentation des effets illusoires de la nuit et à l'association entre l'obscurité et l'inconnu. Plusieurs projets urbains d'illumination sont exposés et invitent le visiteur à comprendre les effets revitalisants et transformateurs qu'ils peuvent apporter à des quartiers violents et défavorisés. Les effets immersifs dans cette salle sont de l'ordre de la suggestion, aux limites de la rhétorique : le visiteur doit sciemment contribuer à la reconstruction du message initial.

FIGURE 2

Deuxième salle, *Sensations urbaines*



Troisième salle : Les saisons de la ville

La troisième salle a comme thème les saisons dans la ville, mais ce sont surtout des représentations de la saison froide qui prévalent dans l'espace. La glace y est omniprésente : le printemps, l'été et l'automne s'éclipsent en faveur de photographies de châteaux, d'édifications, d'installations, d'expérimentations faites à partir de la glace. La salle prend des tons bleutés et blanchis qui ne peuvent que traduire – si l'on reste sur la voie de la constatation sensible – le caractère austère de la saison. Le message visé par le commissaire est ici celui d'un examen et de la prise de conscience de cette négation de l'hiver constamment véhiculée par les habitants des agglomérations urbaines. Des objets, tels des fondants de surfaces asphaltées et des extraits de documentaires portant sur le déneigement des voies urbaines traduisent cette idée.

Une citation de Murray Schafer renchérit le message de froidure: « *A man walks across the snow. You know the temperature from the sound of his footsteps. This is a different way of perceiving the environment; one in which the sensorium is*

FIGURE 3

Les saisons de la ville, *Sensations urbaines*



undivided; one which recognizes that all information is interconnected⁽³⁹¹⁾. » L'hiver, une prolifération d'images de glace, de refroidissement, d'intempéries et de contraintes à dompter dans l'hémisphère nord de la planète est amplement exploitée. Il n'y a rien sur le paradoxe de l'humidité, de la chaleur accablante et de l'étouffement grandissant de plus en plus courants dans les grands centres urbains nordiques. Les objets exposés, choisis parmi les collections du CCA, représentent surtout la ville de Montréal : le contraste des saisons aurait produit un effet encore plus convaincant, d'autant plus que la dernière salle de l'exposition traite de l'air de la ville (d'où la climatisation, l'homogénéisation et la purification de l'air). Les objets exposés n'offrent pas de seconde lecture : ils sont uniquement témoins matériels du thème choisi et des cartels qui les accompagnent. Par conséquent, le développement d'un sens spécialisé offert au visiteur y est minime. [Figure 3]

Quatrième salle : Les bruits de la ville

Dans cette salle épurée, blanche, inodore et aphonique, le visiteur se trouve face à une série d'écouteurs qui descendent du plafond. Des bancs bas et souples l'invitent à s'y prélasser pour écouter des enregistrements provenant de plusieurs sources. Le choix délibéré de transformer cette salle en un *no man's land* contribue à favoriser un recueillement au moment de l'écoute. Certains des écouteurs diffusent des enregistrements intitulés *One minute vacation*, extraits du site Internet *Quiet American* produit par Aaron Ximm⁽⁴⁰⁾, un artiste de San Francisco qui enregistre et crée des trames sonores à partir de bruits familiers qui passent habituellement inaperçus. D'autres écouteurs diffusent les sons des bâtiments de la ville de New York, d'autres encore des extraits du *World Soundscape Project*⁽⁴¹⁾, projet de recherche réalisé en 1960-1970 par Murray Schafer⁽⁴²⁾ à la Simon Fraser University visant à étudier les sons des villes afin d'amener le public à prendre conscience du paysage sonore dans lequel il évolue. L'ensemble des séquences des *paysages sonores*⁽⁴³⁾ proposé ne paraît pas toutefois faire l'apologie du son. Il semble dans ce cas être présenté comme un inconvénient, comme un résultat d'effets symptomatiques qui sont engendrés par la myriade des divers signaux acoustiques propres à la société urbaine postindustrielle⁽⁴⁴⁾. La publication qui accompagne l'exposition en fait abondamment état par l'énumération de listes de plaintes portées à l'endroit du bruit et des types de bruits dans plusieurs villes du monde. [Figures 4 et 5]

Selon nous, cette salle représente à plusieurs niveaux un grand intérêt pour la muséologie actuelle et, surtout, pour les modes de représentation de l'immersion sensible. Les concepteurs ont réussi à synthétiser un savoir

[39] SCHAFFER, Murray R. *Voices of Tyranny: Temples of Silence*. Indian River, Ontario: Arcana Editions, 1993.

[40] <<http://www.quietamerican.org/#>> consulté le 20 juillet 2006.

[41] Le *World Soundscape* (WSP) est un projet mondial d'environnement sonore qui vise à étudier la pollution auditive ou plutôt l'environnement écologique sonore. Grâce à ce projet, le Canada s'est placé en première position dans ce domaine. Sites Internet: <<http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>> et <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Param=Q1ART0003743>> consultés le 20 juillet 2006.

[42] Murray Schafer, compositeur, écrivain et éducateur canadien, a contribué au groupe de recherche WSP.

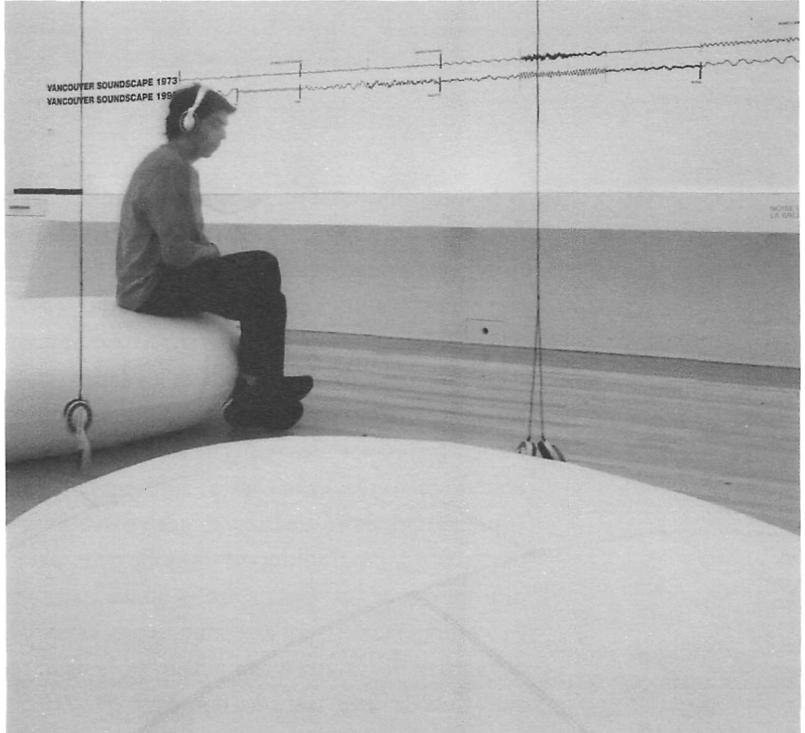
[43] Terme proposé par le chercheur Pascal Amphoux dans *Le temps du paysage sonore*. Centro di documentazione nazionale sui parchi (CEDIP). Accessible sur Internet: <http://www.provincia.fi.it/cedip/Seminari/Amphoux_fr.htm> consulté le 20 juillet 2006.

[44] Yannick DAUBY, 2004, cite Murray SCHAFFER. *Le Paysage sonore*. Paris: Éditions J.-C. Lattès, 1979, 390 p.



© CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE, MONTRÉAL, MICHEL LEGENDRE

FIGURES 4 ET 5
Les bruits de la ville,
Sensations urbaines



© CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE, MONTRÉAL, MICHEL LEGENDRE

**FIGURE 6**

La surface de la ville, *Sensations urbaines*

et la transmission d'un patrimoine immatériel en un seul lieu et ce, d'une façon très conviviale. Le caractère hermétique des études poussées sur l'environnement sonore urbain est à la fois dissous et présent : il se manifeste par le biais des quelques artefacts qui servent discrètement de support didactique. Lorsque le visiteur s'assoit et écoute les extraits proposés, il est interpellé par la diversité et les caractéristiques des environnements sonores urbains. Cette approche ludique, additionnée de quelques référents visuels (mis à part des noms de villes et des citations qui se rapportent aux études consultées), concède à l'auditeur la possibilité, à l'aide de sa propre appréciation, de « faire l'expérience » d'une autre dimension de l'urbanisme. La densité démographique d'une ville peut, par exemple, être décelée par la multiplicité de ses bruits. Cartels, objets, artefacts offrent plusieurs niveaux de lecture et favorisent une connaissance spécialisée des thèmes exploités, qui varient des études densimétriques du bruit réalisées dans diverses villes aux effets de ceux-ci sur les hommes.

Cinquième salle : La surface de la ville

Cette salle est, comme l'a décrite Frédéric Edelmann du quotidien *Le Monde* dans l'édition du 24 février 2006, « l'occasion de découvrir la passion érudite de Zardini pour l'asphalte, source de propreté mais aussi cause des pathologies dermatologiques prêtées à la cité »^[45]. Les objets et les artefacts qui occupent l'espace proviennent en effet d'une autre exposition réalisée en 2003 à Milan par Zardini : *Asfalto: Il carattere della città*. Clairement regroupés (photographies, éléments organiques, publications, etc.), ces objets constituent un condensé des diverses formes que revêt la substance bitumineuse. Pour la lecture de premier niveau, le transfert de l'information est aisé : toutes les étapes de transformation du bitume, de l'état naturel de son extraction à ses diverses applications, ainsi que son histoire, sont brièvement explorées. Le discours entier est construit à partir des objets exposés et la nature diversifiée de ces derniers permet une excellente compréhension du thème. Les caractères visqueux, adhésif, granuleux, organique du bitume sont parfaitement employés et des dispositifs simples sollicitent le visiteur à en faire l'expérience afin qu'il puisse, de lui-même, constater la « tactilité » du médium. [Figure 6]

L'aspect historique a judicieusement été inclus pour illustrer le côté « évolutif » de la substance : de la solution hygiénique aux tracas de la saleté et des poussières du XIX^e siècle à l'élimination des bruits de circulation du début du XX^e siècle, au chaos et à la pollution engendrés par cette même substance à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècles : « *And yet, as a victim of its own success, asphalt lost its original positive connotation after World War II, when it was transformed into an ally of the automobile and began to be perceived as the enemy of 'real' urban life* »^[46].

La cohérence et la rigueur de cette salle en font la plus complète : ce sont les types d'objets qui constituent les thèmes et qui offrent d'un seul coup d'œil une bonne compréhension du sujet. Paradoxalement, celle-ci pourrait être la plus incomplète parce que, si nous nous arrêtons au discours d'une muséologie dite « classique », les objets auraient tiré profit à être documentés davantage. La documentation a donc été dosée pour obtenir l'effet escompté : s'inscrire dans la suite logique de l'exposition qui est liée au développement des perceptions sensibles plutôt qu'au savoir inhérent des objets exposés. *Asphalte, croûte terrestre* mise, comme l'a si bien énoncé Zardini, sur ses effets de texture et non d'odeur pour dévoiler le sens tactile de l'urbanité. Ici l'objet exhibé est au service du message : sa valeur propre est masquée aux fins de la fabrication du sens que veut bien lui octroyer le concepteur, tout comme il est courant de le faire dans les installations d'art actuel.

[45]

EDELMANN, Frederic.
« Un ouvrage magnifique et insolite, qui entend renverser notre regard sur les centres urbains. La ville dans tous les sens ». *Le Monde*, vendredi 24 février 2006. Accessible sur Internet : <http://www.lemonde.fr/web/recherche_resultats/1,13-0,1-0,0.html?dans=dansarticle&num_page=1&booleen=et&ordre=peritence&query=a+ville+dans+tous+les+sens&periode=365&sur=LEMONDE> consulté le 20 mars 2006.

[46]

ZARDINI, Mirko.
« The Ground of the Modern City and the Preponderance of Asphalt ». In. ZARDINI, *Sense of the City*, op. cit., p. 301.

Sixième salle : L'air de la ville

La dernière salle de l'exposition suit logiquement la précédente dans la formulation utopique d'une cité « parfaite ». L'air urbain y est « disséqué » pour en exhiber tous ses dangers : *smog*, pollution, puanteur, flétrissure... rien n'y échappe. Une brève histoire de l'apparition de la climatisation est appuyée par divers objets ; les solutions qui ont été imaginées et conçues pour arriver à maîtriser les fléaux de l'air urbain aussi. La climatisation et la filtration qui coïncident avec l'apparition des gratte-ciel sont exhibées comme les premiers moyens d'atténuer les problèmes liés à l'air ambiant. L'homogénéisation climatique et aromatique de l'air étant un traitement relativement moderne, plusieurs exemples d'affiches commerciales sont exposés à titre d'illustration. [Figure 7]

Pour le visiteur, la « conscientisation » des odeurs se fait par l'inhalation de concentrés encapsulés dans des bouteilles : une fois le bouchon porté aux narines, il devine... Bien que l'exercice ait été utilisé maintes fois et dans de nombreuses expositions, son côté ludique n'est pas gratuit dans ce contexte : il tente d'illustrer (si nous pouvons utiliser ce terme) et surtout de souligner les propos tenus dans la salle. La citation d'Ivan Illich semble être l'épitomé de la mise en scène – « *The perception of the city as a place that must be constantly washed is of recent origin. It appears at the time of the Enlightenment... The city is suddenly perceived as an evil-smelling space. For the first time in history, the utopia of the odourless city appears*⁽⁴⁷⁾ » –, en même temps que le visiteur découvre l'hygiène et les maladies transmises par la malpropreté.

Les dernières propositions visant l'atténuation des problèmes climatiques urbains semblent être une ouverture au message « global » que revêt l'exposition : murs verts disposés dans les villes ; refroidissement de bâtiments urbains en été et humidification en hiver par d'ingénieux aménagements horticoles en suspension ; suggestion de modifications climatiques par la création de nouveaux environnements. Toutes appuient la recherche de ce que le nouveau millénaire devra tenter de restituer aux concentrations urbaines qui ne cessent de s'accroître et d'évoluer : un milieu où le bien-être des individus devient une priorité. Il est curieux que, dans tout cet étalement de solutions aux problèmes liés à l'air urbain, il n'ait été donné à saisir (pour ne pas utiliser le terme voir) que les odeurs forment aussi le tissu caractéristique, identitaire d'une certaine urbanité. New York ne « sent » pas comme Paris, Barcelone, Venise ou Londres. Il eut été intéressant, précisément dans cette partie de l'exposition, d'approfondir un des éléments de la caractérisation fondamentale d'une ville : celui que seules les odeurs peuvent offrir. En reprenant cette même idée d'une exposition d'enjeux à caractère sociaux, nous voulons ouvrir une parenthèse. Nous avons vérifié auprès du commissaire s'il n'y avait pas de but sous-jacent, de leitmotiv lié à une

[47]

CLASSEN, Constance.
« The Deodorized City: Battling Urban Stench in the Nineteenth Century ». In.
ZARDINI, *Sense of the City*,
op. cit., p. 301.



FIGURE 7
L'aire de la ville, *Sensations urbaines*

quelconque « mission sociale » que pouvait se donner l'institution par le biais de cette exposition (puisque'elle proposait de ressentir la ville autrement) et si le discours latent « du passage du niveau de conscience individuelle à un niveau de conscience collective »^[48] y était effectif.

La réponse du commissaire de l'exposition n'a pu confirmer notre hypothèse ; pourtant, au cours de nos nombreuses rondes de *Sensations urbaines*, nous avons posé la question, de façon informelle, à plusieurs personnes à la toute fin de leur visite. Un très grand nombre d'entre elles ont confié avoir la même impression : celle d'une observation plus attentive de l'environnement immédiat, de l'état des routes, de la congestion des artères principales de la ville, du climat qui se modifie rapidement, de la désagrégation de certains quartiers, de la modification des paysages... la liste est longue. Cette sollicitation de sens semble avoir eu un effet réel sur l'évaluation et la perception directe de l'environnement urbain. Nous croyons que cette appréciation peut mener vers un résultat, vers une émergence du « visiteur-citoyen »,

[48]

Selon Légaré, « Le défi est de taille dans les sociétés individualistes comme celles de l'Amérique du Nord. Il passe par la reconnaissance et l'appropriation des concepts de cité, de citoyenneté pour s'étendre à ceux de pays, de planète et de démocratie. La notion de 'village global' n'a jamais été aussi appropriée qu'en ce début de millénaire, où enjeux sociaux et phénomènes naturels s'entremêlent et interagissent à la grandeur de la planète. [...] L'approche par le traitement des grands enjeux, décrite plus haut en lien avec les percées scientifiques et les innovations technologiques, représente un angle d'attaque prometteur. Aborder, par exemple, l'environnement ou les maladies et les épidémies aide à ramener l'individu à la collectivité. Cette approche permet de passer de la théorie à l'action. Les sciences citoyennes deviennent encore plus concrètes lorsque le 'visiteur citoyen', seul ou en groupe, participe activement à la recherche et à l'avancement des connaissances. » (LÉGARÉ, Benoît. « La muséologie scientifique un terrain expérimental. *Portrait des tendances et perspectives* ». In. BERGERON, Yves (dir.). *Musées et muséologie : Nouvelles frontières. Essais sur les tendances*. Québec : Musée de la civilisation, Société des musées québécois, 2005, p. 42.)

comme l'a si bien avancé Benoît Légaré⁽⁴⁹⁾. Le Centre Canadien d'Architecture ne possède pas de programme d'évaluation de ses expositions. Dans le cas de *Sensations urbaines*, un tel exercice aurait été bénéfique pour connaître la portée et l'impact du message. Un musée qui traite d'architecture et d'urbanisme a la capacité de créer des propositions et d'interpeller ses visiteurs. En exposant judicieusement et de manière appropriée des résultats de recherche dans les domaines qui lui sont propres, comme peut le faire une exposition, le musée peut devenir un agent de communication influent.

Conclusion

« Rien n'entre dans la mémoire, et *a fortiori* dans l'intellect, sans avoir passé par les sens et par toute la série des facultés intérieures, forçant porte après porte par l'intensité de l'impression et par la vertu des émotions soulevées⁽⁵⁰⁾. » Cette citation du théoricien humaniste Giordano Bruno (1548-1600), s'appuyant en partie sur les observations de saint Thomas, met en évidence que l'exploration du système perceptif chez l'être humain n'est pas une quête nouvelle. Les défis posés par le raisonnement, la capacité de mémorisation et l'expérience sensible ont depuis longtemps retenu l'attention des scientifiques. Bien qu'aujourd'hui nous en connaissions un peu plus sur le sujet, l'expérimentation se poursuit toujours dans le but d'en savoir davantage sur nos comportements. La biologie est aujourd'hui le siège d'une révolution comparable à celle qu'a connue la physique au cours de la première moitié du siècle. Cette révolution présente une vision radicalement nouvelle des processus de la vie grâce auxquels les êtres humains acquièrent la connaissance du monde qui les entoure⁽⁵¹⁾. Le cas présenté dans cet article démontre bien l'interdépendance des connaissances humaines et l'enrichissement des savoirs produits par l'interdisciplinarité et la pluridisciplinarité.

Plusieurs aspects de l'exposition *Sensations urbaines. Une approche différente à l'urbanisme* ont révélé que celle-ci s'inscrivait dans une logique et une pratique très actuelles qui aspirent à explorer le médium même qu'est l'exposition. Dans cette situation, la distinction et la sollicitation des divers sens nous auront permis de constater que nous approchons et interprétons tous inégalement l'environnement qui nous entoure. Au cours de la visite, les objets étaient devenus des prétextes, des outils pour comprendre les conduites que nous adoptons lors de telles rencontres. Cette exposition du Centre Canadien d'Architecture confirme un souci d'ouverture et, pour un moment, abandonne la spécialisation des musées qui traitent l'architecture. La nature de cet art n'étant pas accessible aux visiteurs profanes en raison de sa complexité, les concepteurs auront choisi de pratiquer une ouverture avec

[49]

LÉGARÉ, *op. cit.*, p. 42.

[50]

GIORDANO, Bruno est cité par KLEIN, Robert. *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris: Éditions Gallimard, 1970, p. 67.

[51]

MATURANA, Humberto R. et Francisco J. VARELA, *L'arbre de la connaissance racines biologiques de la compréhension humaine*, *op. cit.*

l'urbanisme et d'aborder quelques aspects parmi les plus évidents : éclairage, température, textures, environnement sonore. La recette est-elle transposable ? Nous croyons qu'elle l'est, si nous nous en tenons aux expositions thématiques : plusieurs musées ont déjà prouvé son efficacité et ses échecs. Si elle ne s'enferme pas dans l'optique de la commercialisation et garde bien en vue ses objectifs d'argumentation et de réflexion, elle peut soutenir une certaine validité des propos. Cependant, dans les expositions d'art, d'histoire et d'autres disciplines plus « denses », nous sommes d'avis que la créativité des concepteurs est limitée davantage : l'art se suffit encore à lui-même et l'histoire possède un caractère linéaire qui se déconstruit difficilement.

Les risques d'échec sont, nous croyons, nombreux. Il existe de réelles distorsions d'interprétation qui peuvent se produire au cours de la visite d'une exposition, indépendamment de son genre. Puisqu'il s'agit de propositions qui sont faites aux visiteurs, ces derniers ont la liberté de choisir et de transformer l'information comme ils l'entendent, et c'est là précisément que l'échec peut survenir. En ce qui a trait à l'immersion au sein de l'exposition thématique, la muséographie y est souvent adepte de la documentation minimale des objets (pour éviter la fatigue muséale on limite les lectures interminables), un effort supplémentaire doit donc être investi dans les textes de présentation des thèmes. Liés à la scénographie, ces textes deviennent le principal univers de référence du visiteur. En cherchant des solutions plus simples, immédiates et directes de communication, nous avons renversé les codes et créé de nouvelles applications. Il est donc possible de communiquer de façon juste et sensible des thèmes, des contenus. *Sensations urbaines* est un exemple qui a révélé que cette forme de médiatisation peut construire de nouveaux discours à partir des thèmes exploités. Le cumul de ces expériences nous dira sur quelle voie continuer ; pour les musées et la mise en exposition, nous croyons qu'il s'agit d'une période extrêmement passionnante et stimulante. En réévaluant ses positions et en réfléchissant périodiquement à sa raison d'être, le musée risque moins de se transformer en un lieu de fausse idéalisation pour plutôt s'investir dans des stratégies de communication toujours actualisées, authentiques et stimulantes. Et puis, si nous traversons présentement une période de transformations et de mutations à tous niveaux – technologique, historique, social, culturel –, pourquoi le musée n'y participerait-il pas ? N'est-il pas le lieu de la documentation et de l'analyse de nos existences ?

Summary

Sensory Immersion in Exhibits:

Another medium for the communication knowledge?

[translated by Victoria Surtees]

This article is a brief overview of a research project in museum studies that chose to reflect on the presence, the use, and the function of the sensory stimuli. Based on the fact that the exhibition medium mainly calls upon sight and hearing, the author tries to understand how other sensory interpretations can enrich the exhibition medium. It is a known fact that the immersion approach has evolved and offers an interpretation of the exhibition contents centered on the visitor's individuality.^[52] Nevertheless, that type of setting can also transform the meaning of objects and knowledge during the mediation process. When "virtually reinstalling" a subject (or a visitor) in an artificially recreated environment, sensory stimuli can significantly improve or decrease the perception of a certain reality. *Sense of the City An Alternate Approach to Urbanism*,^[53] an exhibition held at the Canadian Centre for Architecture in 2006, has provided an excellent example of how a different curatorial approach of material culture can—with elements and techniques linked to the sensorial spectrum—propose the transmission of a broader, varied, and substantial content.

To examine that topic, a brief review of research in that area, the theoretical context of the results of studies on polysensoriality and on the importance given to the senses by museographers, and exhibit designers will be presented. Interactivity (immersion museology), a strategy used in science museums and several other types of educational services offered in museum-related institutions, has cleared the way in acknowledging the role played by the senses in the perception of the exhibits' messages and in the museum experience as a whole. Building upon that observation, the research developments on the subject (mainly conducted by David Howes and the Concordia Sensoria Research team) and a brief thought on sensitive cognitive theories produced by renowned scholars, the author broaches the

[52]

What Jean Davallon calls *la muséologie du point de vue*. (DAVALLON, Jean. « Le musée est-il vraiment un media ? ». In. *Publics et musées*, n° 5, Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 99-123.

[53]

Sense of the City, An Alternate Approach to Urbanism, October 26, 2005 – September 10, 2006, Canadian Centre for Architecture, Montreal.

topic of how to adapt her findings to the museum experience, thereby establishing a basis for a new phenomenology concerning the understanding of messages, artefacts, and artworks.

Just as contemporary artists have shown interest in integrating solution components, adapting to new scientific approaches, the author demonstrates that the exhibit commissioner that uses sensory immersion embraces the same behaviour. As an example to support that affirmation, *Sense of the City* is an exhibit that attempted to demonstrate that submerging visitors in an environment that allows them to experience the subject of the exhibit directly creates more deeply rooted meaning,^[54] fundamentally linked to our primary perceptions. Conscientiously avoiding the “sensationalism angle” that is usually associated with that type of representation, Commissioner Mirko Zardini decided to apply the results of the sensory studies performed by the CONSERT^[55] to urbanism and architecture. During the time spent in the exhibition space, Zardini wanted the visitor to be able to let go of all those primary senses in order to be able to smell, hear, feel, and hear the city in a completely different way: the way laid open by the use of the so-called minor senses.

The face of immersion within exhibits is changing; although it is difficult to fully understand the limits of a virtual world subjected to the senses^[56], the objective in using that process in exhibits remains ambitious and uncertain: how can themes and contents be transmitted in a sensory manner? Can such form of communication create new meanings? This article proposes to explore these issues.

[54]

MONTPETIT, Raymond, «Une logique d'exposition populaire: les images de la muséologie analogique». In. *Publics et musées*, n° 9, Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 62.

[55]

CONSERT: Concordia Sensoria Research Team.

[56]

Florence Belaën, from the CRCMD of the université de Dijon, elaborated upon this subject in: *L'immersion comme nouveau mode de médiation au musée des Sciences. Étude de cas: la présentation du changement climatique*. <http://sciences-medias.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=70> (consulted April 2, 2007).