



INTRODUCTION ÉDITORIALE EXPOSITIONS EN TANT QUE MÉDIAS

EDITORIAL INTRODUCTION EXHIBITIONS AS MEDIA

JENNIFER CARTER

The American art curator Walter Hopps once stated that installing a museum exhibition is a little like conducting a symphony orchestra.¹ His analogy reminds us that exhibitions are indeed complex and poetic compositions, and that as the synthesis of content and design within a specific environment—be that environment physical or virtual, literary, musical or other—exhibitions are polyvalent media that challenge established relationships between objects and ideas by placing these into new spatial and conceptual paradigms.

Les musées se distinguent de plusieurs autres formes de médias, nous rappelle l'historienne de la culture Michelle Henning, dans la mesure où ils reçoivent et, dans certains cas, fétichisent des objets, alors que d'autres médias font le contraire : ils "détachent les objets ... de leur endroit fixe dans le temps et l'espace,"² ce qui permet leur circulation dans des formes reproduites. En dépit de l'argument de Henning, une certaine dématérialisation a eu lieu dans les pratiques muséales, notamment avec l'usage croissant des technologies numériques et de scène, phénomène qui a rehaussé les capacités de communication des lieux d'exposition.

Les théoriciens Jean Davallon et David Dernie ont proposé que les expositions sont tout autant une forme de média que les médias imprimés, radiodiffusés ou télévisés—avec la distinction importante que leur structure

¹ Paola Marincola, *Questions of Practice* (Bookmark), in *What Makes a Great Exhibition?*, ed. Paola Marincola (Philadelphia: University of the Arts, Philadelphia Exhibitions Initiatives, 2006).

² Michelle Henning, *Museums, Media and Cultural Theory* (Berkshire, UK: Open University Press, 2006) 71. Translation J. Carter.

spatiale constitue un élément essentiel de la communication.³ Considérer les expositions comme média, donc, implique que le lieu est compris comme une pratique sociale, de la double perspective d'un espace riche en information ou objets et en expériences.⁴

As a field of theory and praxis, exhibition making and design is by nature multidisciplinary. It draws upon a variety of media, from art and installation to performance, retail, theatre and film, for its inspiration to put objects and material into narrative context, and furthermore to embody this context. Exhibition design, in this respect, is key to creating a total exhibition environment, a space that not only accommodates objects on display, but that conceives of this entirety as the medium itself. It is specifically in this situation that design becomes, in the words of Paola Antonelli, MoMA curator for architecture and design, “an extreme act of conceptualization.”⁵

Exhibitions operate on different valences, communicating on more than one register and appealing to different senses and learning styles. Toward this end, exhibitions incorporate atmosphere, narration, sensation, spatiality, décor, interactivity, itinerary, and mise-en-scène into the fold of their work. More than framing content, the exhibitionary apparatus epitomizes McLuhan's dictum that media communicate messages. Exhibitions *are* media—they *are* the message—but what are the languages used to convey these messages, and what tropes guide their mise-en-scène? How do display conventions shape public subjectivity, and the public's understanding and experience of exhibitions in didactic and embodied form?

Ces questions sont au cœur des articles compris dans ce numéro spécial de *MediaTropes*, “Expositions en tant que médias.” Les essais dans ce volume examinent et analysent collectivement les expositions en tant que mode de communication en considérant les langages, les conventions, ainsi que les formes de réception employés par le dispositif de l'exposition tant de la perspective historique que contemporaine. Différentes habiletés sont nécessaires pour interpréter les paysages de l'information et développer les outils pour mieux comprendre comment les médias donnent forme aux messages est d'une importance capitale. Quoique l'on puisse comprendre le

³ Jean Davallon, *L'exposition à l'oeuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique* (Paris: L'Harmattan Communication, 1999) and David Dernie, *Exhibition Design* (New York: W.W. Norton & Company, 2006).

⁴ Henning, *Museums, Media and Cultural Theory* 73.

⁵ Paola Antonelli interviewed by Bennett Simpson, “Design and Architecture,” in *What Makes a Great Exhibition?*, ed. Paola Marincola (Philadelphia: University of the Arts, Philadelphia Exhibitions Initiatives, 2006) 86.

concept de l'exposition dans son sens le plus large, les articles dans ce volume portent une attention toute particulière à une variété de pratiques d'exposition dans des genres aussi divers que les hôtels, les musées d'art, les centres de science, les musées d'histoire naturelle et d'architecture, et enfin, le paysage naturel, où des traditions radicalement différentes ont façonné les approches à la communication.

“Exhibitions as Media” is a bilingual project. The French and English essays in this volume range in breadth and scope from an historical analysis of exhibition techniques in Western European traditions to the case studies of specific exhibitions and the contexts of their host institutions. All of the essays in this special issue are concerned with demonstrating McLuhan’s dictum that the medium itself communicates messages, by transcending the meanings conveyed through content. The essays included here remind us of the highly creative domain that is the exhibitionary apparatus, and of the complexity that an analysis of the emerging discipline of exhibition design entails.

In their survey of exhibition practices, François Mairesse and Cecilia Hurley provide a timely and comprehensive contribution to the scholarship on exhibition history and theory—or expology. Their article situates the act of exhibiting beyond museum environments and within the broader context of human practices of collecting and “showing,” and thereby defines expology as a field of its own, distinct from the discipline of museology. This provides the authors with a far broader landscape from which to consider social and cultural influences on display methods, notably from the realms of iconography, law, advertising, television, and the Internet. Their genealogy both builds on previous studies while positing the direction for a new field of enquiry and its methods, a field that draws fruitfully on the concept of the *dispositif*, or the apparatus or network of elements that make up the exhibition environment.

Plusieurs des collaborateurs ont concentré leurs analyses sur des expositions montées dans la dernière décennie au Centre Canadien d'Architecture (CCA) à Montréal, un établissement qui a innové dans le domaine du design d'expositions. Mon propre article examine les stratégies en évolution dans les expositions du CCA depuis 2000, où une nouvelle tendance de s'inspirer des traditions propres à l'architecture a mené à des environnements qui sont eux-mêmes l'incarnation de la pensée et de la pratique architecturales. De cette façon, l'exposition de l'architecture atteint à la fois de multiples niveaux de communication, ainsi que le plein potentiel du médium de l'exposition.

Tracing the origins of immersive and sensorial practices within diverse exhibition venues is the subject of Alessandra Mariani’s essay. In her analysis

of the sensorial turn that has occurred in contemporary art and architectural exhibitions, Mariani positions the exhibition ground as its own sensorial universe, and documents the rise of immersive communication strategies in art and architectural production in a tripartite analysis of perception—sensation—and participation. The author provides a close analysis of three key works that take us from the museum to the national pavilion of a world exhibition and back to the museum. In these examples Mariani highlights and theorizes the roles that a museography of immersion plays in involving the senses in contemporary exhibitions and in constructing an ethical space, prompting critical engagement in visitors—as a critical spatial practice in itself.

Communicating architecture is not only the purview of curators and exhibition designers, as Mariani and Laberge argue in their essays. Audiences are increasingly involved in making sense of exhibitions, and for this reason, reflecting on the nature of the material represented in exhibitions is an important step in the process of exhibition making. In her essay, “Communiquer l’architecture par le média exposition,” Marie-Élizabeth Laberge considers the site of the architectural exhibition from the perspective of modalities of representation, and argues how a newer model of representing the discipline of architecture relies on both a material and interpretative approach—and this often in the absence of the architectural subject: the building. Documenting the many phases of the architectural project, in essence, documenting architectural *practice*, has become a viable alternative to previous traditions of documenting the absent building in architectural exhibitions.

Inspirée par l’installation photographique de Meera Margaret Singh, *Nightingale*, au Gladstone Hotel sur Queen Street West à Toronto, l’auteur Kerry Manders aborde le sujet et site de l’exposition à travers la double lentille de la mémoire et l’œuvre *Hotel Theory* de Wayne Koestenbaum pour fournir une réflexion poétique sur—ainsi qu’une performance de—l’œuvre provocatrice de Singh. Manders serpente à travers les couloirs de l’hôtel, examinant les paramètres du lieu d’exposition, ses espaces liminaux au seuil des chambres de l’hôtel, et l’intersection entre la vie, le travail, et les lieux d’exposition. Son article fournit de façon ludique une vue et une revue d’une exposition, encourageant ses lecteurs à habiter temporairement dans sa méditation sur les thèmes universels de la maternité et de la mortalité.

En tant qu’éditrice de ce numéro spécial, “Expositions en tant que média,” j’aimerais remercier les auteurs pour leurs contributions à ce volume ainsi que les réviseurs qui ont soigneusement apporté des commentaires perspicaces et utiles. Aux rédacteurs en chef de *MediaTropes*, Twyla Gibson et

Stuart Murray, ainsi qu'à l'équipe de *MediaTropes*, je vous remercie de l'occasion de diriger ce projet. Votre soutien a été inestimable.

Montréal, July 2012



ÉLÉMENTS D'EXPOLOGIE : MATÉRIAUX POUR UNE THÉORIE DU DISPOSITIF MUSÉAL

FRANÇOIS MAIRESSE ET CECILIA HURLEY

L'un des aspects les plus fascinants du musée réside dans ce qu'il donne à voir*, c'est-à-dire essentiellement ce que Duncan Cameron a intitulé des « vraies choses »¹, des objets authentiques témoignant de caractéristiques plus ou moins extraordinaires, liées à la perception de notre patrimoine ou, plus généralement, à notre réalité : une dent de tyrannosaure, un tableau de Van Gogh ou un fétiche Arumbaya. Les foules compactes devant la Joconde ou devant les trésors de Toutankhamon témoignent de l'attraction irrésistible que notre société ressent pour certains objets apparemment hors normes. Mais par-delà ces objets, le dispositif du musée interpelle lui aussi par son pouvoir de mise en valeur des objets, qu'il se présente comme sophistiqué ou particulièrement discret. Au même titre que les temples, les cathédrales ou les mosquées ont été conçues pour témoigner de la grandeur des dieux, les musées semblent avoir été conçus comme un dispositif spécifique visant à magnifier la grandeur de l'humanité, à travers les témoins matériels de son environnement. Avec quelques millénaires d'avance, l'Église a bien compris le pouvoir de l'exposition, notamment au travers de celle des reliques. Bien avant les musées, les foules se pressaient déjà pour entrevoir, dans la pénombre, le retable de l'Agneau mystique ou le crâne de saint Jean-Baptiste à l'âge de douze ans. Un savoir-faire s'est ainsi progressivement imposé pour souligner l'effet de ces objets cachés puis exposés, lequel parcourt toute l'histoire des collections. On en retrouve des traces, semble-t-il, parmi les premiers témoignages de notre humanité.

L'espace plus ou moins sacré que constitue le musée s'est adapté à une logique similaire, celle de magnifier, de rendre « efficace » (au sens de chercher à créer un effet) la monstration d'objets—principal moyen du discours muséal

*Nous voudrions remercier ici les deux lecteurs de cet article, tant pour le soin de leur analyse que pour les remarques stimulantes qu'ils nous ont apportées.

¹ CAMERON D., « A viewpoint : The museum as a communication system and implications for museum education », *Curator*, 11, 1968, p. 33-40.

ou de manière plus générale, d'en faciliter l'appréhension sensible. Car s'il s'agit de communiquer une signification, ce processus de transmission est plus global et ne s'adresse pas seulement à l'entendement, par ailleurs souvent mieux sollicité par la discussion ou la lecture d'un livre.

On sait, au moins depuis Winckelmann, les liens étroits qui unissent l'histoire de l'art et les collections muséales ou privées. Ce n'est cependant qu'à partir du milieu du XIX^e siècle que l'on s'est progressivement rendu compte que l'organisation des musées eux-mêmes pouvait, si elle était bien analysée, donner lieu à de multiples perfectionnements, mais qu'en outre, leur histoire méritait d'être étudiée car elle permettait, notamment, de mieux comprendre le discours esthétique ou historique sur l'art et, de manière plus générale, l'histoire culturelle. Le phénomène s'est accéléré ; il importe d'en rendre compte, ce que certains ont fait avant nous, mais surtout de nous interroger sur l'une des caractéristiques spécifiques de l'organisation muséale, à savoir le système mis en place pour donner à voir les collections conservées par les musées. Ce dispositif particulier, discret ou encombrant, s'il a donné lieu à une littérature abondante quant à sa mise au point ou à son appréciation par le public (les études de visiteurs), conserve encore bien des dimensions peu explorées. Nous souhaiterions présenter, dans cet article, un premier tour d'horizon sur les travaux qui ont déjà été réalisés dans ce domaine, tout en nous interrogeant sur l'étendue potentielle de ce que nous pourrions envisager comme un champ de recherche spécifique, au même titre que la muséologie.

Muséologie, expologie, dispositif

Le monde des musées constitue, d'emblée, le lieu par excellence du principe que nous souhaitons étudier. Le vocabulaire muséologique francophone retient généralement trois mots pour définir le « décor » dans lequel un visiteur de musée évolue : la muséographie, l'expographie et la scénographie. On a ainsi, pendant longtemps, utilisé les termes de tapissier ou de décorateur, avant ceux de scénographe, de muséographe ou d'expographe, pour désigner les professionnels qui s'occupaient de l'arrangement intérieur du musée, souvent le temps d'une exposition temporaire.

De nos jours, la muséographie est d'abord définie comme la muséologie appliquée, ou comme l'ensemble des techniques qui ont été développées afin d'améliorer le fonctionnement des musées, notamment dans les domaines de la conservation des collections, de leur sécurité, mais aussi bien sûr de leur présentation. Pendant longtemps, cette discipline a été confondue avec l'aménagement des musées et les techniques d'exposition. Depuis quelques

années, c'est justement le terme d'expographie qui a été introduit pour préciser ce domaine spécifique. Le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* définit ce nouveau concept, ainsi que celui d'expologie qui en découle, de la manière suivante :

Expographie (angl. *Expography*, *Exhibition design*, esp. *Expografía*). *n. f.*—L'expographie est l'art d'exposer. Le néologisme a été proposé par André Desvallées en 1993, en complément du terme « muséographie » pour désigner la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace et ce qui tourne autour, dans les expositions (à l'exclusion des autres activités muséographiques, comme la conservation, la sécurité, etc.), que ces dernières se situent dans un musée ou dans un lieu non muséal. L'expographie vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition. En cela, elle se distingue à la fois de la décoration, qui utilise les expôts en fonction de simples critères esthétiques, et de la scénographie dans son sens strict, qui, sauf certaines applications particulières, se sert des expôts liés au programme scientifique comme instruments d'un spectacle, sans qu'ils soient nécessairement les sujets centraux de ce spectacle.

Expologie (angl. *Expology*, esp. *Expología*). *n. f.*—Distincte de la muséologie, l'expologie est l'étude de l'exposition—non pas sa pratique (l'expographie), mais sa théorie. Même si elle peut être partie de la muséologie, elle s'en distingue dans la mesure où les expositions peuvent se produire en d'autres lieux que les musées².

Il est intéressant de noter que le terme d'expologie a récemment été utilisé dans le domaine de l'évaluation des risques sanitaires, pour définir une « science de l'observation [qui] consiste à mesurer l'intensité, la fréquence et la durée du contact d'un individu ou d'une population avec des agents toxiques »³. Somme toute, l'exposition peut effectivement être présentée comme la résultante d'un dispositif de mise en contact d'un individu avec des agents, même si celui des musées s'avère généralement moins toxique que les particules radioactives ou

² DESVALLÉES A., MAIRESSE F. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 599.

³ Voir le site de l'Unité de recherche *Chrono environnement* UMR 6249. <http://chrono-environnement.univ-fcomte.fr/spip.php?rubrique80> (consultation : mai 2011). La paternité de ce terme, dans ce domaine, serait attribuée à André Cicollela, chercheur à l'Institut national de l'environnement industriel et des risques.

d'amiante. On peut effectivement comprendre, dans un tel contexte, pourquoi l'expologie, pensée comme processus de mesure ou d'évaluation de l'exposition, peut conduire à inférer, pour ce qui concerne les musées, qu'elle soit constituée par l'ensemble des recherches sur les publics des musées. Le domaine des études de visiteurs, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, constitue en effet un champ d'étude particulièrement actif, dont les résultats sont précieux. Il n'en reste pas moins qu'il ne constitue qu'une partie de ce que nous pourrions ranger sous l'appellation d'expologie. Afin de préciser notre pensée, il nous faut revenir à la muséologie, mais aussi au concept de dispositif.

Parmi les différentes définitions de la muséologie qui sont données par le récent *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, la plus large présente cette discipline comme « l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critique liées au champ muséal »⁴. Cette définition renvoie au concept de champ muséal ou du muséal, défini quelques années plus tôt par Bernard Deloche⁵. À la suite de Gilles Deleuze, Deloche utilise le concept de champ pour rendre compte d'une problématique générale (se nourrir, se soigner, se souvenir, etc.) à laquelle les concepts (la philosophie, pour Deleuze, se définit comme l'art de fabriquer les concepts) permettent de répondre. Deloche parle ainsi *du* muséal, comme on peut parler *du* religieux ou *du* politique. La problématique du muséal traite des questions de la protection, de la transmission (le plan patrimonial) et de la documentation visuelle (la manière de montrer et d'appréhender). C'est à l'intérieur de ce champ que se constitue le faisceau de réponses possibles à de tels questionnements, telles que le musée classique, mais aussi, par exemple, le cabinet de curiosités, le cybermusée, le musée de papier, etc. Au même titre que le plan patrimonial répond au questionnement de la transmission, celui qu'on pourrait intituler « exponal » (dérivé du latin classique *exponere*, ou mettre à la vue de, dire, présenter, expliquer, etc.) traiterait de la problématique de la monstration, de la manière de montrer les choses. Il s'agit donc, pour le champ muséal, d'un plan parmi d'autres (dont le patrimonial). Mais ce champ de la monstration⁶ ne s'arrête pas au seul phénomène muséal : on trouve la même problématique dans les expositions régionales, nationales ou universelles, dans les magasins et les supermarchés, voire dans les démonstrations mathématiques ou physiques (par le biais de dispositifs techniques comme on peut en voir dans les musées de

⁴ DESVALLÉES A., MAIRESSE F. (dir.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Icom et Armand Colin, 2010, p. 57. Disponible sur Internet : <http://icom.museum—rubrique « que faisons-nous ? »> (consultation : mai 2011).

⁵ DELOCHE B., *Le musée virtuel*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

⁶ Nous préférons ce terme, au néologisme « exponal », que nous n'utiliserons pas.

science et les laboratoires). On le retrouve au sein des tribunaux, lors de l'exhibition des témoignages, ou dans les différents procédés de visualisation graphique qui se sont échelonnés tout au long du XX^e siècle, jusqu'au PowerPoint⁷. Dans cette perspective, l'expologie renvoie de manière plus générale à l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critique liées à ce champ de la monstration, pour utiliser un terme plus vaste que celui de l'exposition. Une telle réflexion porte non seulement sur la manière d'évaluer une exposition, d'estimer son effet sur le public, mais aussi sur l'ensemble des techniques mises en œuvre pour réaliser le dispositif de monstration lui-même.

La notion de dispositif, qui vient d'être utilisée, constitue une notion plus générale que celle d'exposition. Le terme de dispositif est utilisé communément dans les pays francophones, renvoyant, comme le signale le *Trésor de la langue française*, à un contexte technique (la manière dont sont disposées les parties d'une machine), militaire (les moyens disposés en vue d'une stratégie) ou juridique (les parties du jugement qui concernent les dispositions prévues par la sentence). Dans ce contexte, il est employé incidemment par les professionnels de musée, comme une sorte de terme technique : au même titre que l'on parle de machine, on parlera de dispositif d'exposition ou de dispositif expographique ou communicationnel. On remarquera, dans l'histoire de l'utilisation du mot, la relation entre le dispositif et certains modes de pouvoir (l'armée, la justice). Ce premier niveau de langage n'épuise cependant pas le sens du terme. Depuis une trentaine d'années, celui-ci a connu une extension de son sens originel, essentiellement en raison de son utilisation dans les écrits de Michel Foucault. On sait la définition qui en sera régulièrement retenue par ce dernier :

un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, de lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref ; du dit aussi bien que du non-dit [...]. Le dispositif lui-même, c'est le réseau que l'on peut établir entre ces éléments⁸.

Une grande partie de l'œuvre de Foucault—la surveillance, la folie, la sexualité—peut ainsi être interprétée à la lumière de ce concept englobant

⁷ Pour un bref historique sur cette réflexion graphique, voir FROMMER F., *La pensée PowerPoint. Enquête sur ce logiciel qui rend stupide*, Paris, la Découverte, 2010.

⁸ « Le jeu de Michel Foucault », cité par REVEL J., *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2009, p. 40-41.

discursif et non-discursif, explicite et implicite. L'idée d'un réseau hétérogène s'inscrit au cœur de l'analyse foucauldienne. On la retrouve à une place similaire dans les ouvrages que Deleuze et Guattari écrivent conjointement⁹ et il n'est pas étonnant que le philosophe français ait ainsi présenté l'œuvre de Foucault comme une « analyse des dispositifs concrets » :

Mais qu'est-ce qu'un dispositif ? C'est d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de nature différente. Et ces lignes dans le dispositif ne cernent ou n'entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, l'objet, le sujet, le langage, etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre, et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les uns des autres¹⁰.

En ce sens, le dispositif résiste à l'analyse trop structurée, s'il ne peut réellement être calqué, on comprendra aussi qu'il ne pourra supporter une cartographie trop rapide. À la manière d'un rhizome, il semble aussi se reproduire ou s'adapter. Formation historique spécifique, le dispositif a aussi pour caractéristique de « survivre à l'intentionnalité et aux visions qui ont présidé à sa mise en place : le dispositif se maintient au-delà de l'objectif stratégique initial »¹¹, ses effets positifs ou négatifs appelant des réajustements, conduisant à des adaptations perpétuelles.

Un tel concept, s'il s'avère évidemment très riche, semble aussi parfois sans fond. Giorgio Agamben, après une brillante analyse de la généalogie du concept utilisé par Foucault (en remontant à l'analyse de la « positivité » du jeune Hegel par Jean Hyppolite, qui enseigne à l'auteur de *Surveiller et punir*, jusqu'au concept théologique d'*oikonomia*), reconnaît dans le concept de dispositif une catégorie essentielle pour la compréhension de notre monde actuel :

J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants¹².

⁹ DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

¹⁰ DELEUZE G., « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », in *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 316.

¹¹ BEUSCART J.S., PEERBAYE A., « Histoire de dispositifs », *Terrains & Travaux*, 2006/2, 11, p. 5.

¹² AGAMBEN G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 31.

Et il ne s'agit pas seulement des asiles ou des prisons, analysées par Foucault, mais aussi des usines, de la cigarette, du PowerPoint ou du téléphone portable. Forcément, le musée ou l'exposition commerciale apparaissent, dans cette acception, comme des dispositifs¹³. L'influence de la théorie foucauldienne du dispositif sur les sciences humaines est grande, on la retrouve dans la sociologie de l'innovation, des sciences et des techniques, notamment au cœur de l'analyse homme-machine¹⁴. C'est dans ce cadre qu'on le retrouve parfois pour évoquer le système des objets ou la logique du musée, au même titre que d'autres médias comme Internet ou la télévision¹⁵. L'expologie, en ce sens, pourrait être définie comme une réflexion critique sur le dispositif. Pas tous les dispositifs, mais ceux qui œuvrent au niveau de la monstration, en cela bien plus nombreux que les seuls musées : le grand magasin Harrods aussi bien que la fosse aux ours de Berne ou le *loft* d'une télé réalité, le salon de l'automobile et les hommes statues dans les rues, un reliquaire ou un pilori.

Au risque de passer pour une sorte de lieu commun de la littérature postmoderne, la notion de dispositif nous apparaît essentielle dans le contexte qui nous intéresse, principalement pour deux raisons. D'une part, le terme ouvre l'analyse vers des perspectives dépassant, de loin, les recherches trop directement structurées par les disciplines dans lesquelles elles s'inscrivent généralement, comme l'histoire de l'art ou les sciences de l'information et de la communication. Car il s'agit de s'appropriier des matériaux dépassant largement ces domaines pour aborder l'iconographie générale du lieu, l'étude des vitrines, mais aussi des écrits juridiques, gestionnaires ou publicitaires, des traités de documentation, politiques ou économiques, des recherches sur la télévision ou sur Internet, etc. D'autre part, il convient de rendre à César ce qui lui appartient : l'analyse du musée par le prisme d'une lecture de Foucault a déjà été effectuée, essentiellement dans les pays anglo-saxons, nous y reviendrons. Plutôt que de rejeter ces contributions souvent influencées par le

¹³ Jean-Louis Déotte, dans un article récent, analyse le musée comme *appareil* (« ce qui configure l'apparaître époque après époque ») plutôt que comme dispositif. La distinction est intéressante ; elle permet à Déotte d'insister sur le musée comme lieu de l'apparition de l'objet et du sujet esthétique. Une telle interprétation ne disqualifie pas pour autant l'utilisation du principe de dispositif, et ce d'autant plus que notre champ de recherche dépasse le musée d'art. Voir DÉOTTE J.L., « Le musée n'est pas un dispositif », *Cahiers philosophiques*, 124, 1^{er} trimestre 2011, p. 9-22.

¹⁴ JACQUINOT-DELAUNAY G., MONNOYER L., « Avant-propos. Il était une fois », *Hermes*, 25, 1999, p. 9-15.

¹⁵ Voir les différents articles consacrés à l'analyse du dispositif dans le numéro 25 de la revue *Hermes*, 1999, p. 9-292, et notamment celui de Serge Tisseron (« Nos objets quotidiens », p. 57-66) et celui de Philippe Verhaegen (« Les dispositifs technico-sémiotiques : signes ou objets ? », p. 113-121).

postmodernisme, nous pensons qu'elles gagnent à être reliées à d'autres recherches, notamment en histoire de l'art, en muséographie ou en communication, chacune s'attachant, avec plus ou moins de bonheur, à la description de l'une ou l'autre facette du domaine qui nous intéresse ici.

Généalogie du sens : origines et matériaux disponibles

L'histoire de l'analyse du dispositif expographique est récente : si l'on ne tient compte que des recherches réalisées strictement sur le sujet, elle n'a guère plus de trois décennies. Si on la conjugue, de manière plus large, avec l'histoire des musées et le développement de la muséographie, on peut la faire remonter à l'entre-deux-guerres, voire au XIX^e siècle. Mais il existe bien sûr une première partie précédant cette histoire, sorte de préhistoire passionnante, dont les témoignages nous permettent de mieux cerner l'évolution des moyens de monstration, au moins depuis la fin du Moyen Âge, voire bien avant cela pour ce qui concerne les églises et les temples. Il nous semble intéressant de profiter de cette période où la recherche ne porte pas encore sur le dispositif lui-même, pour évoquer ici les sources qui s'offrent à notre analyse.

Si l'on peut forcément remonter plus haut, nous nous bornerons dans cet article à l'évocation des prémisses du musée moderne. Le dispositif s'adressant aux sens—essentiellement à la vue—, il nous importe, d'emblée, de souligner l'importance du volet iconographique pour notre recherche et, bien sûr, l'étude des traces d'anciens dispositifs mis en œuvre aux époques les plus reculées. On ne sera guère surpris d'apprendre que bien peu de témoignages subsistent des lieux de présentation les plus anciens, la plupart des cabinets de curiosités existant à notre époque, par exemple, ayant subi d'importantes modifications au cours des siècles : nous nous trouvons la plupart du temps face à des reconstitutions, plus ou moins précises et plus ou moins heureuses. Pour les trois premiers siècles qui succèdent à ce que l'on peut intituler le premier traité de muséologie—les *Inscriptiones* de Samuel Quiccheberg, écrit en 1565—nous ne possédons la plupart du temps que des témoignages indirects, ainsi qu'une iconographie relativement modeste en regard de celle dont nous bénéficions pour notre époque. Nous pouvons cependant nous faire une certaine idée des dispositifs à partir des témoignages contemporains, des archives et inventaires subsistant ou des catalogues imprimés de ces premiers *studioli*, cabinets et musées, ou des quelques traités relatifs à ces sujets.

La reconstitution ou la restauration de cabinets de curiosités s'est cependant développée tout au long de la fin du XX^e siècle. C'est souvent à partir des reliquats de spécimens ayant appartenu à quelques grands cabinets

que, graduellement, certains musées ont tenté les premières évocations : le Schloss Ambras, en Autriche, réceptacle de l'une des plus importantes collections du XVI^e siècle, fait figure de pionnier, dans les années 1970, pour mettre en valeur les reliquats de son précieux patrimoine. Il est vrai que la collection de Ferdinand II d'Autriche mérite une mise en valeur particulière, tant pour sa qualité que pour les témoignages conservés de sa collection. Le lieu (le château et les espaces consacrés à la collection) existe toujours. Un premier ouvrage, contemporain au dispositif, présentait l'une des parties les plus spectaculaires de la collection de Ferdinand : ses armures¹⁶. L'illustration de ce catalogue—remarquable livre de planches—indique l'ambiguïté du principe du musée : s'il s'agit bien d'une collection d'armures portées par les grands princes de ce monde, soigneusement ordonnées et mises en valeur à l'intérieur de niches, le livre reprend partiellement le même dispositif, mais en y intégrant la figure de ces hommes illustres dans leur armure. Le catalogue s'autonomise en une collection de portraits, mais il conduit aussi le visiteur des galeries à voir, derrière ces armures, une galerie d'hommes illustres. Le Kunsthistorisches Museum de Vienne, le Musée historique de la Ville de Bâle ou le Palais des Princes de Bavière, à Munich, abritant encore certains témoins des collections les plus importantes de l'époque, veillent à évoquer, en les rassemblant et en suggérant parfois plus qu'en reconstituant véritablement, le très précieux trésor dont ils ont la charge. Bien sûr, un certain nombre d'autres musées, tels que le Musée national de Copenhague, détenteur d'une partie de la collection du musée d'Ole Worm, ont opté pour une reconstitution numérique de leur collection, visible sur Internet¹⁷.

La plupart de ces dispositifs ne sont donc pas d'origine ; leur reconstitution s'est opérée à partir de quelques témoins, mais surtout à partir des inventaires et des quelques images (essentiellement des gravures) qui nous sont parvenues de ces cabinets. L'inventaire de la collection d'Isabelle d'Este, établi en 1542 ainsi que certains des objets de sa collection, préservés jusqu'à nos jours, notamment le cycle des peintures du Louvre, ont permis de nous figurer de manière assez précise le dispositif de son *studiolo* et de sa *grotta* dont les traces existent toujours¹⁸. Les gravures à double page que renferment

¹⁶ SCHRENK VON NOTZING J., [CUSTOS D. (del.)], *Der Aller Durchleuchtigsten und Grossmächtigen Kayzer [...]*, Innsbruck, Bauer, 1603. Une première version rédigée en latin a été publiée en 1601. Pour une analyse plus détaillée, voir HURLEY C., « Jalons pour une histoire du dispositif », *Culture & Musées*, 2010, p. 207-216.

¹⁷ <http://www.kunstkammer.dk/GBindex.shtml> (consultation : mai 2011).

¹⁸ CAMPBELL S., *The cabinet of Eros : Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabelle d'Este*, New Haven and London, Yale University Press, 2004; *Il codice Stivini : inventario della collezione di Isabella d'Este nello studiolo e nella grotta in Corte vecchia nel*

certains des premiers catalogues sont à cet égard exemplaires. Que seraient les cabinets de Ferrante Imperato (1599), d'Ole Worm (1655), de Sainte-Geneviève (1692)¹⁹ sans elles ? Source d'inspiration pour ces reconstitutions, elles nous interpellent également sur la raison de leur présence : pourquoi les auteurs accordent-ils une telle importance à cette illustration, souvent la seule double planche, lorsque les catalogues actuels montrent bien rarement les vitrines ou les espaces d'exposition avec autant de détails ? On peut évoquer la difficulté des déplacements à l'époque, mais cette explication ne nous paraît pas suffisante. La minutie de l'illustration n'insiste-t-elle pas, le plus souvent, sur la logique intrinsèque du classement—bien différent des règles actuelles, il est vrai—qui préside à ces lieux ? Ne s'agirait-il pas, en présentant l'expographie, de mettre en valeur la structure interne qui relie chacun de ces objets ? Ne serait-ce pas là, même, l'objet central du projet d'exposition ? Créer un monde et en révéler sa structure, sa composition, où le collectionneur fait figure de demiurge ? En tout état de cause, malgré les doutes que l'on peut émettre sur l'exactitude de la représentation dans ces gravures, l'ensemble du dispositif apparaît comme remarquablement valorisé, dans ces premiers ouvrages, statut qu'il perdra progressivement²⁰.

La muséologie, à ses origines, n'est-elle pas en effet affaire de classement ? Les *Inscriptiones* de Quiccheberg constituent d'abord un traité sur l'organisation des collections, le classement visuel des objets y joue un rôle central, « afin qu'en les regardant et les manipulant fréquemment on puisse acquérir rapidement, facilement et sûrement une connaissance singulière des choses et une sagesse admirable »²¹. Chacune de ces planches de catalogue

Palazzo ducale di Mantova, Modena, Il Bulino, 1995, 2 vol; BROWN C.M., « The grotta of Isabella d'Este », *Gazette des Beaux-arts*, 1977, vol. 89, n°1300-01, p. 155-171.

¹⁹ IMPERATO F., *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato napolitano libri XXVIII, nella quale ordinamente si tratta della diversa condition di miniere et pietre, con alcune storie di piante e animali sinora non date in luce*, in Napoli, nella stamparia a Porta Reale per Costantino Vitale, 1599; WORM O., *Museum wormianum, seu historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum quam exoticarum, qua Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur*, Lugduni Batavorum, L. et D. Elzevir, 1655; MOLINET C., *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève divisé en deux parties, contenant des antiquitez de la religion des Chrestiens, des Egyptiens, et des Romains, des tombeaux, des poids et des medailles ; des marmoyes, des pierres antiques [...]*, Paris, chez Antoine Dezallier, 1692.

²⁰ Une liste essentiellement germanique d'autres cabinets toujours visibles est présentée sur le site Kunst- und Wunderkammern : <http://www.kunstkammer.at/index1.htm>. Voir également le site <http://curiositas.org> (consultation : mai 2011), projet initié par l'Université de Poitiers et l'Espace Mendès France, avec de nombreuses collaborations étrangères, rassemblant une documentation et une iconographie importante sur le sujet.

²¹ Dernière partie du titre du traité de Quiccheberg, celui-ci commençant par « *Inscriptiones ou titres du théâtre immense comportant toutes les matières de l'univers et des images*

dévoile un dispositif, une tactique pour représenter et structurer l'univers. L'enjeu de la collection paraît ainsi peut-être moins porter sur la possession d'objets authentiques—certains peuvent être des copies—que sur la compréhension du monde matériel. À une époque sans doute encore marquée par le caractère impermanent des collections matérielles, les premiers catalogues semblent conçus comme des monuments souvent plus pérennes que les collections, et en cela, destinés à se suffire à eux-mêmes : la disposition des objets présentés y apparaît aussi comme l'une des dimensions intrinsèques de la collection—ce qui la distingue d'une simple réunion d'objets. C'est à travers ces gravures que l'on retrouve les premières traces du mobilier expographique. On ne peut prétendre que cette question ait été au centre des préoccupations de ces premiers écrits. Si Quiccheberg et ses successeurs²² privilégient d'autres domaines—le classement, la muséographie entendue comme description des musées, le catalogue comme encyclopédie—ils évoquent néanmoins parfois la question des moyens de présentation, le choix des meubles et leur emplacement. Le cabinet est un lieu, ce peut être aussi un meuble dont la forme et les caractéristiques n'ont pas seulement été conçues en vue d'une satisfaction esthétique, mais peut-être aussi dans une optique de remémoration (le cabinet s'intégrant à un dispositif mnémonique).

Généalogie du sens : les Lumières

Tout au long du XVIII^e siècle, les sources se font plus abondantes, notamment par le biais des vestiges matériels des dispositifs expographiques de l'époque, mais également par la publication de textes critiques ou législatifs liés à l'ouverture des premiers musées.

extraordinaires si bien qu'il peut à juste titre être appelé aussi réserve des objets fabriqués avec art et merveilleux ainsi que de tout trésor rare, qu'on a décidé de réunir tous ensemble dans ce théâtre ». Voir BROUT N., « Le traité muséologique de Quiccheberg », in MAIRESSE F. et al., *L'extraordinaire jardin de la mémoire*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2004, t. musée, p. 69-135. La seule autre traduction complète de cet ouvrage est donnée par ROTH H., *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland : Das Traktat « inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi » von Samuel Quiccheberg*, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

²² VALENTINI M.B., *Museum Museorum*, Francfort, Zünners, 1704. Cet ouvrage se fonde sur le traité de Johannes Daniel MAJOR, *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein*, Kiel, 1674; NEICKEL C.F., *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nüsslicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern [...]*, Leipzig et Breslau, Michael Hubert, 1827.

On sait l'importance des Lumières—de la République des lettres, mais aussi de celle de l'œil²³—pour le développement des musées. Le développement du rationalisme se poursuit à travers celui des dispositifs expographiques. L'abondance, la *copia* que l'on trouvait au sein du cabinet, jusque dans la peinture de cabinet d'amateur²⁴, cède la place à un ordonnancement qui peu à peu va s'universaliser : les siècles et les écoles pour l'art, le classement linnéen puis darwinien pour la nature, la géographie pour l'ethnographie. C'est à cette époque de basculement que l'on voit s'imprimer certains des ouvrages les plus richement illustrés des dispositifs en présence. En histoire naturelle, le cabinet de Levin fait l'objet d'une description illustrée des principales armoires, suivant en cela l'exemple du cabinet de Sainte-Geneviève ou de celui, plus modeste, de Nicolas Chevalier²⁵. Sans doute l'ouvrage le plus spectaculaire, dans ce contexte, est-il conçu dans le domaine de l'art. La description de la Galerie électorale de Düsseldorf²⁶ constitue sans doute l'apogée du principe de la description graphique, chacun des murs de la galerie ayant été gravé séparément, les œuvres étant minutieusement décrites, constituant bien plus qu'un aide-mémoire de visite, et transformant le catalogue en une sorte de musée de papier²⁷. L'espace entre les tableaux s'agrandit, autonomisant chaque œuvre, transformant le regard et l'analyse. Les catalogues de Düsseldorf ou d'autres collections de cette époque²⁸, s'ils évoquent une évolution radicale en train de s'opérer à travers les dispositifs expographiques, marquent aussi en quelque sorte la fin d'une période, celle du « catalogue monde », espace clos et autosuffisant, comme pouvait l'être le

²³ GRIENER P., *La République de l'œil. L'expérience de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, Odile Jacob (Collège de France), 2010.

²⁴ SPETH-HOLTERHOFF Z., *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*, Bruxelles, Elsevier, 1957.

²⁵ CHEVALIER N., *Remarques sur la pièce antique de bronze trouvée depuis quelques années aux environs de Rome, & proposée ensuite aux curieux de l'Antiquité, pour tâcher d'en découvrir l'usage : Avec une description de la Chambre des raretez de l'auteur*, Amsterdam, Abraham Wolvgang, 1694; LEVIN V., *Wondertoneel der Nature, Geopent in eene korte beschryvinge der hoofddeelen van de byzondere zelsaamheden daar in begrepen ; in orde gebragt en bewaart door Levinus Vincent*, te Amsterdam, François Helma, 1706.

²⁶ PIGAGE N. de, *La Galerie électorale de Dusseldorff, ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, dans lequel on donne une connoissance exacte de cette fameuse collection et de son local, par des description détaillées et par une suite de 30 planches, ... rédigées et gravées d'après ces mêmes tableaux par Chrétien de Méchel*, Basle, C. de Méchel, 1778.

²⁷ Sur le musée de papier et son origine : DÉCULTOT E. (dir.), *Musées de papier. L'antiquité en livres 1600-1800*, Paris, Louvre édition, 2010.

²⁸ À noter le catalogue manuscrit de la collection Julienne, partiellement réalisé dans une perspective identique que celle de la Galerie de Düsseldorf : TILLEROT I., *Jean de Julienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'Homme, 2010.

cabinet. L'universalisme, qui animera l'esprit de la Révolution, semble reposer sur une logique privilégiant les grandes structures, mais aussi la relative autonomie de chaque objet au sein du système.

Si le « support papier » du dispositif s'efface ainsi progressivement, au bénéfice des objets, le nombre de témoignages historiques de ces structures de monstration se multiplie. Plusieurs musées et cabinets du XVIII^e siècle ont approximativement conservé leur présentation d'origine. La Kunst- und Naturalienkammer im Waisenhaus²⁹, qui a fait l'objet d'une rénovation importante, figure parmi les plus remarquables. Conçue par August Hermann Francke à la fin du XVII^e siècle, elle a longtemps été utilisée pour l'instruction, puis ouverte au public. Le Cabinet d'histoire naturelle organisé par Clément Lafaille et donné en 1782 à la ville de La Rochelle constitue également, avec son merveilleux mobilier, un précieux témoignage de la muséographie d'avant la Révolution française, au même titre que le musée Teylers, à Haarlem, ouvert au public en 1784, ainsi que certains musées d'anatomie—comme le Josephinum de Vienne. On peut aussi (forcément) appréhender l'esprit des Lumières à Paris, où le Muséum a reconstitué, dans sa médiathèque, une partie du cabinet de Bonnier de la Mosson, vendu en 1745 et dont les boiseries avaient été acquises par Buffon pour le compte du Cabinet du Roi.

On peut, certes, dans une perspective « expologique », trouver de précieux renseignements à partir des analyses historiques réalisées ces dernières années sur la plupart de ces lieux³⁰. Mais le système expographique gagne à être mis en parallèle avec d'autres dispositifs, comme ceux utilisés dans les livres de physique ou d'histoire naturelle et, de manière plus générale, dans les encyclopédies³¹. Les modèles de meubles ou d'instruments du cabinet Lafaille ou Teylers sont très proches, par exemple, de ceux que l'on retrouve dans les pages des ouvrages de Nollet ou de Sigaud de La Fond³². Dans une perspective foucauldienne³³, on pourrait également rapprocher ces systèmes

²⁹ MÜLLER-BAHLKE T., *Die Wunderkammer. Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale)*, Halle, Franckenschen Stiftungen, 1998.

³⁰ La plupart des musées encore existant ont fait l'objet de monographies, la plupart du temps éditées lors d'un anniversaire, comme c'est par exemple le cas à La Rochelle : *Bicentenaire du muséum d'histoire naturelle de la Rochelle : 1782-1982*, La Rochelle, Muséum d'histoire naturelle, 1982.

³¹ C'est ce qu'avait particulièrement bien mis en valeur l'exposition inaugurale de la Bibliothèque nationale de France sur le site de Tolbiac. SCHAER R. (dir.), *Tous les savoirs du monde*, Paris, Bibliothèque nationale de France et Flammarion, 1996.

³² NOLLET J.A., *Leçons de physique expérimentale*, Paris, Durand, 1743-1773, 6 vol; SIGAUD DE LA FOND J.A., *Description et usage d'un cabinet de physique expérimentale*, Paris, Gueffier, 1775.

³³ FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

d'exposition d'autres dispositifs plus éloignés (mais en pleine mutation à l'époque), tels que les piloris et autres appareils de supplice, le mobilier liturgique ou les cortèges funèbres³⁴, mais plus généralement, c'est le contexte de l'institutionnalisation du musée, à la Révolution française, qui va donner lieu à un grand nombre de propositions et de rapports³⁵. Ainsi, le programme de Lebrun pour la décoration du Muséum national³⁶ constitue-t-il par exemple une source utile pour l'analyse du Louvre peu après son ouverture, tandis que les textes de David ou de Boissy d'Anglas, de même que les décrets instituant le Musée central des arts³⁷, permettent de mieux saisir la logique conduisant aux dispositifs expographiques de l'époque.

L'exposition au siècle de l'industrie

Époque de métamorphoses, le XIX^e siècle l'est assurément en ce qui concerne la mutation des dispositifs d'exposition. Sans doute les avancées technologiques y sont-elles pour beaucoup, assurément autant que la multiplication des musées. Ce siècle des musées, comme l'a appelé Germain Bazin, voit l'institutionnalisation de ce lieu de mémoire particulier, ainsi que sa multiplication et sa diffusion dans toutes les villes de province d'Occident. Mais ce siècle est aussi celui des panoramas et des dioramas, des grands magasins et des expositions universelles, des passages. Paris, « capitale du XIX^e siècle³⁸ », en constitue sans doute l'image emblématique. Quel foisonnement

³⁴ On rappellera, dans cette dernière perspective, combien l'histoire du portrait de cire, liée aux cortèges funèbres depuis l'Antiquité, trouve des résonances dans l'histoire du dispositif expographique, et notamment le diorama. Voir à ce sujet SCHLOSSER J. VON, *Histoire du portrait de cire*, Paris, Macula, 1997.

³⁵ Une anthologie commode des principaux textes révolutionnaires sur le musée est fournie par DELOCHE B., LENIAUD J.M., *La culture des sans-culottes*, Paris et Montpellier, Éditions de Paris/Presses du Languedoc, 1989.

³⁶ LEBRUN J.B.P., *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum national*, Paris, Didot, an 3.

³⁷ On peut penser aux deux *Rapport sur la suppression de la Commission du muséum* (David) ou à *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement, et sur divers établissements nécessaires à l'enseignement public* (Boissy d'Anglas). L'organisation du musée, que l'on retrouve dans la plupart des décrets et textes de lois créant de tels établissements, se retrouve partiellement dans le dispositif lui-même : les salles d'un musée, territoires de sections différentes, peuvent être parfois lues comme de véritables organigrammes administratifs.

³⁸ BENJAMIN W., *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989. L'œuvre inachevée de Benjamin est justement là pour rendre compte de l'esprit de collection et d'exposition que l'on retrouve à ce stade où la marchandise s'impose dans la société industrielle.

de dispositifs ! La matière et les sources abondent. Les guides de musée se multiplient³⁹. La qualité de ces derniers semble décliner avec leur prolifération. Souvent peu illustrés (la plupart des dernières grandes entreprises iconographiques remontent au début du XIX^e siècle), ils constituent cependant un matériau indispensable pour l'interprétation des illustrations. Ces dernières, qui ont pris en quelque sorte leur propre autonomie, s'avèrent en revanche très nombreuses, au travers des cartes postales, de gravures vendues à la pièce, mais peut-être surtout des revues illustrées qui inondent le marché, comme celles du *Magasin pittoresque* ou de *l'Illustration*. La gravure bon marché sera rapidement concurrencée par la photographie—on en voit apparaître quelques-unes présentant le dispositif d'exposition, dès les premiers daguerréotypes—qui enrichit considérablement les matériaux permettant d'apprécier l'évolution expographique. Lorsque Marquet de Vasselot entreprendra de dresser le répertoire des vues (significatives) des salles du Louvre, pour le XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e, il en dénombrera déjà près d'un millier⁴⁰.

D'autres modèles se développent, tout au long du siècle. L'exposition temporaire connaît, dans le sillage des expositions universelles, un développement considérable⁴¹. Le grand magasin, qui se développe à l'ombre du musée, offre un autre modèle de présentation alternatif, qui sera vanté quelques années plus tard par le muséologue américain John Cotton Dana⁴².

Les vues d'intérieurs de musées ou de salles d'exposition laissent forcément apparaître quelques changements des modes de disposition des collections, notamment au niveau du voisinage entre les objets, et bien sûr du décor des salles. Cette évolution est cependant lente, en comparaison avec le siècle suivant, surtout si l'on en juge à l'aune des grands musées d'art. En revanche, dans d'autres domaines comme le secteur de l'*entertainment*, souvent bien peu éloigné du loisir cultivé, les innovations abondent. La présentation de l'histoire naturelle se métamorphose : du côté du vivant, les ménageries traditionnelles laissent progressivement la place à des zoos

³⁹ JALABERT D., *Répertoire des catalogues des musées de province*, Paris, Armand Colin, 1924. Ce travail a d'abord été mené pour le Louvre en 1917. Voir MARQUET DE VASSELLOT J.J., *Répertoire des catalogues du musée du Louvre (1793-1926)*, Paris, Musées nationaux, 1927 (2^e éd.).

⁴⁰ MARQUET DE VASSELLOT J.J., *Répertoire des vues des salles du musée du Louvre*, Paris, Armand Colin, 1946 (Archives de l'art français, t. XX).

⁴¹ HASKELL F., *The ephemeral museum. Old Master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000.

⁴² DANA J.C., *The New Museum series*, Woodstock, Elm Tree Press, 1917-1920. Sur l'histoire du grand magasin, voir par exemple : MARREY B., *Les grands magasins des origines à 1939*, Paris, Picard, 1979.

présentant l'évolution des espèces au sein d'évocations de leur habitat, à l'instar des premiers décors pour les animaux naturalisés, comme celui du peintre William Peale aux États-Unis⁴³. Cette époque, qui voit surgir le terme de muséologie, est aussi celle du développement des techniques de présentation et des premières recherches sur l'origine du musée. Les contributions de Philipp Leopold Martin ou de Johann Theodor Graesse, que l'on associe généralement aux origines de la muséologie, constituent aussi les incunables d'une première analyse du dispositif⁴⁴, encore celle-ci n'apparaît-elle que comme secondaire. Elle va en revanche être traitée de manière nettement plus approfondie au fur et à mesure des développements du mouvement de professionnalisation des musées.

La première association de musées, la *Museums Association*, est fondée en Grande-Bretagne en 1889. Les *Report of proceedings*, publiés annuellement à partir de la réunion inaugurale de cette association, en 1890 à Liverpool, constituent sans doute un jalon significatif dans l'histoire de la présentation muséale⁴⁵. Il n'est pas inintéressant de remarquer que les deux premiers articles des *Proceedings* britanniques font, d'emblée, état de considérations liées aux moyens de présentation dans les musées⁴⁶. Cette littérature, de plus en plus abondante, constitue forcément une source de choix pour comprendre la conception des dispositifs expographiques. Son développement va amener, à partir de l'entre-deux-guerres, une révolution muséographique.

Naissance d'une technique

La revue *Mouseion*, lancée en 1927 par l'Office International des Musées (créé un an plus tôt), consacre l'utilisation du mot « muséographie » pour décrire

⁴³ COLEMAN SELLERS C., *Charles Wilson Peale*, New York, Scribners, 1969; ALDERSON W.T., (éd.), *Mermaids, mummies and mastodons : The emergence of the American museum*, Washington, American Association of Museums, 1992.

⁴⁴ MARTIN P.L., *Dermoplastik und Museologie, oder das Modelliren der Thiere und das Aufstellen und Erhalten von Naturaliensammlungen*, Weimar, 1870. Johan Theodor Graesse est l'auteur du *Zeitschrift für Museologie und antiquitätenkunde*, (1878-1885), qui porte essentiellement sur l'analyse et la classification des œuvres d'art.

⁴⁵ *Museums Journal* paraît à partir de 1902, remplaçant en quelque sorte les *Proceedings*. De son côté, l'association allemande des musées publie *Museumskunde* dès 1905, tandis que le premier numéro de *Museum Work*, publié par l'American Association of Museums, sort en 1919 (également après la publication de *Proceedings*, initiée en 1907).

⁴⁶ HIGGINS H.H., « President's Address », in PLATNAUER H.M., HOWARTH E. (éd.), *Report of Proceedings with the papers read at the first annual general meeting*, London, Museums Association, 1890, p. 18-37; BOYD DAWKINS W., « Museum organisation & arrangement », in *ibid.*, p. 38-45.

l'organisation, la vie, le rôle social, la formation historique des musées, mais surtout les méthodes d'exposition, de conservation ou de diffusion utilisées⁴⁷. L'évolution de l'expographie (le terme n'est pas encore utilisé) apparaît, d'emblée, au cœur des discussions. On peut certes distinguer un « avant » et un « après » dans cette révolution technologique, tant le dispositif se métamorphose, selon une logique où l'on reconnaît l'influence du Bauhaus et du modernisme. L'important recueil *Muséographie—Architecture et aménagement des musées d'art*, publié à la suite de la conférence internationale de Madrid de 1934, vise ainsi la constitution de ce corpus de muséographie dont les deux premiers tomes sont consacrés aux méthodes d'exposition, d'éclairage, d'aménagement des réserves, etc. Mais cette réflexion sur la révolution technologique qui s'opère permet aussi de porter un regard historique sur l'évolution du musée.

« C'est donc à 1926 [création de l'Office international des musées] que l'on peut faire remonter la naissance officielle de la Muséographie en tant que science, avec ses règles et ses lois⁴⁸. » Onze ans plus tard, l'Exposition internationale des Arts et des Techniques, organisée à Paris, présente pour la première fois une section consacrée à la présentation de cette nouvelle discipline. C'est l'occasion pour les commissaires de cette exposition—Georges Henri Rivière et René Huyghe, essentiellement—de dresser un historique, sous la forme de petits dioramas, des modes de présentation au cours du temps ainsi que des différents types de musée⁴⁹. Si cette première exposition constitue un coup de projecteur sur les techniques muséales, elle voit aussi surgir la critique. Ainsi, la rétrospective Van Gogh, préparée par Huyghe comme une sorte de modèle d'exposition moderne, est sévèrement analysée par Georges Salles : « La galerie du vestibule est pavoisée de textes. Une petite phrase, que le peintre avait glissée dans sa correspondance, vole au-devant de nous en lettres d'affiche suivie d'un essaim de propos non moins dynamiques. Des gerbes d'images projettent en parcelles chatoyantes l'histoire du génie, ses tourments, son labeur, sa folie, tandis que le caractère typographique s'affirme en noir et blanc et dégage son style⁵⁰ ». Deux visions s'affrontent : celle de l'esthète et celle du muséographe⁵¹, mais la critique

⁴⁷ Pour une discussion plus générale, voir MAIRESSE F., « Muséographie », in DESVALLÉES A., MAIRESSE F. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 321-342, dont les paragraphes qui suivent sont partiellement inspirés.

⁴⁸ HENREAUX A.S., « Préface—Exposition internationale de 1937, Groupe I classe III, Musées et expositions. Section 1. Muséographie », *L'amour de l'art*, juin 1937, VI, p. 1.

⁴⁹ Le catalogue de l'exposition est publié dans la revue *L'amour de l'art*, *op.cit.*

⁵⁰ SALLES G., *Le Regard*, Paris, Plon, 1939 (réimpression RMN, 1992), p. 51.

⁵¹ Voir MAIRESSE F., DELOCHE B., « La question du jugement sur les expositions d'art », *Culture et Musées*, 15, 2010, p. 23-51.

porte, pour la première fois, non sur les œuvres, comme c'était généralement le cas dans les critiques d'exposition⁵² mais sur le dispositif. De cette rapide transformation semble naître un choc suscitant l'analyse, alors essentiellement fondée sur une sorte de querelle des Anciens et des Modernes, mais que l'on pourrait aussi lire comme celle de l'esthète opposé au technicien. L'étude des dispositifs naît de leur brusque évolution.

A ce mouvement critique va s'en ajouter un autre, plutôt issu des États-Unis, qui se fonde sur la prise en compte du visiteur. On doit à Benjamin Ives Gilman l'une des premières études sur la fatigue du visiteur dans les musées, publiée en 1916⁵³. La question interpelle, car elle conditionne la relation entre l'apprentissage des visiteurs ou leur formation à la « connaissance appréciative » (*appreciative acquaintance*), pour reprendre les termes de Gilman, et l'adéquation du dispositif de présentation. Or, les musées revendiquent un rôle éducatif dans la société, condition souvent nécessaire de leur financement public ou philanthropique... mais nécessitant d'être démontrée. Ainsi, en 1924, au cours de la réunion annuelle de l'American Association of Museums, « Clark Wissler déclara que, faute de données vérifiées, on ne pouvait affirmer que les expositions et les programmes organisés par les musées à l'intention du visiteur moyen étaient satisfaisants. Il ajouta qu'à son avis, les conservateurs n'étaient pas qualifiés pour étudier de façon scientifique le "visiteur du musée" »⁵⁴. Quelques mois plus tard, l'association américaine engagea un psychologue de l'Université de Yale, Edward S. Robinson, afin de démontrer l'utilité du travail muséal. Les travaux de Robinson et ceux de son assistant Melton, menés dans plusieurs grands musées américains, constituent un jalon important de l'histoire des études de visiteurs⁵⁵. Le musée s'y voit converti en champ expérimental transformant les visiteurs en rats de laboratoire, dont le temps d'arrêt devant les expôts est mesuré en fonction des variations du dispositif expographique (augmentation du nombre d'œuvres, existence de cartels, etc.).

⁵² Cette littérature est nettement plus ancienne, comme en témoigne les critiques des Salons, au moins depuis le XVIII^e siècle : voir WRIGLEY, R., *The origins of French art criticism : From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, OUP, 1993.

⁵³ GILMAN B.I., « Museum fatigue », *The Scientific Monthly*, 12, 1916, p. 62-74.

⁵⁴ DAIFUKU H., « Le musée et les visiteurs », in UNESCO, *Administration des musées, conseils pratiques*, Paris, Unesco, 1959, p. 79-86, p. 80.

⁵⁵ Par exemple, ROBINSON E.S., *The behavior of the museum visitor*, Washington D.C., American Association of Museums, New Series, 5, 1928; MELTON A.W., *Problems of installation in museums of art*, Washington D.C., American Association of Museums, New Series, 14 (269), 1935.

L'exposition à l'époque de la reproductibilité technique

L'article de Walter Benjamin sur l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique⁵⁶ est devenu un tel poncif qu'on hésite à s'y référer. La disparition de la valeur culturelle de l'œuvre au profit de sa valeur d'exposition, qui fonde le discours du philosophe allemand, constitue pourtant un fait significatif dans le domaine qui nous intéresse. D'abord, la disparition de la mystérieuse *aura* évoquée par Benjamin, ainsi que le passage du domaine du rituel à celui du politique, constituent des étapes qui permettent de révéler la place qu'occupait ce dispositif derrière l'œuvre, dès lors que la force de l'*aura*, aveuglante, semble progressivement s'évanouir. Il importe, ensuite, de replacer l'analyse de Benjamin dans la perspective plus générale de l'École de Francfort et du contexte marxiste dont le philosophe se réclame. Dans les premières années qui suivent la Révolution de 1917, les musées connaissent, en Union Soviétique, une révolution des dispositifs de présentation, et notamment la transformation—pour une brève période—du musée de l'Ermitage. Frédéric Antal en rend compte avec enthousiasme⁵⁷, tandis que Schmitt (professeur à l'université de Leningrad) puis Legran (directeur de l'Ermitage) analysent les raisons de ce vaste processus⁵⁸. Le point de vue marxiste—l'influence du système de production féodal ou capitaliste sur la superstructure—suppose une nouvelle approche du mode d'exposition, mais constitue aussi un outil d'analyse couramment utilisé jusque dans les années 1970 (avant de connaître une certaine éclipse).

C'est dans ce contexte que peut être apprécié le célèbre article de Duncan et Wallach sur « le Musée d'art moderne de New York comme dernier rite du capitalisme tardif »⁵⁹. Le propos des deux historiens de l'art détonne par rapport aux autres critiques du musée à l'époque, justement parce qu'il porte sur une analyse du dispositif—les collections permanentes du MoMA—accompagnée de plans et de vues du musée. La dimension sur laquelle se fonde l'analyse n'est plus esthétique ni technique, mais idéologique : c'est bien le système de valeur général—le capitalisme américain—qui est présenté comme

⁵⁶ BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], Paris, Allia, 2006.

⁵⁷ ANTAL F., « Des musées en Union Soviétique [1932] », in *Histoire et Critique des Arts*, décembre, 1978, p. 5-13.

⁵⁸ SCHMIDT T., « Les musées de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques », *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, 1931, p. 206-221; LEGRAN B., *La reconstruction socialiste de l'Ermitage*, Leningrad, 1934.

⁵⁹ DUNCAN C., WALLACH C., « Le Musée d'Art Moderne de New-York : un rite du capitalisme tardif », *Histoire et critique des arts*, décembre, 1978, p. 46-66. Également paru dans *Marxist perspectives*, 4/1978, p. 28-51.

source d'inspiration du dispositif du musée new-yorkais⁶⁰. Une telle perspective n'apparaîtrait pas totalement déplacée pour la plupart des muséologues de l'Est à l'époque⁶¹, s'accordant sur le fait que l'idéologie, comme sous-produit de l'infrastructure socioéconomique, s'inscrit dans le dispositif muséal lui-même. C'est d'ailleurs dans cette perspective que de nombreuses expositions—comme celle du musée de Slavkov, sur la Bataille d'Austerlitz—sont parsemées de citations de Marx et d'Engels. Ainsi, durant l'après-guerre, mais sans doute surtout après 1968, la critique marxiste connaît un développement important dans les sciences sociales, en ce compris parmi les analyses sur le musée et les expositions, mouvement qui décline au fur et à mesure des révélations sur le stalinisme et la déliquescence du système soviétique.

Parallèlement, le développement des sciences de l'information et de la communication ouvre une nouvelle voie à l'interprétation. L'article de Duncan Cameron sur le musée comme système de communication⁶² s'inscrit en parallèle avec les réflexions de McLuhan, ce dernier ayant présenté, en 1967, un séminaire sur l'exploration des moyens de communication avec le public des musées⁶³. C'est essentiellement à une lecture du dispositif muséal que se livre le Canadien visionnaire, insistant sur son caractère trop linéaire—à l'instar du livre—et son obsolescence en regard des changements de comportement provoqués par le développement de la télévision. Si le discours de McLuhan sur le musée ne reçut à l'époque qu'un écho modéré, celui de Cameron fut assez bien accueilli, notamment par Rivière et Desvallées, au Musée national des arts et traditions populaires. Réflexion théorico-technique, fondée sur la nécessité d'une connaissance des publics, le musée comme système de communication suppose également un autre mode d'analyse, que s'emploieront à développer, au fil des années, les spécialistes de la communication.

⁶⁰ Les auteurs étudieront également le Louvre, quelques années plus tard : DUNCAN C., WALLACH C., « The universal survey museum », *Art History*, 3, 1980, p. 448-69.

⁶¹ MAIRESSE F., DESVALLEES A., « Brève histoire de la muséologie », in MARIAUX P. (éd.), *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel, Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, 2005, p. 1-50.

⁶² CAMERON D., *op. cit.*

⁶³ MCLUHAN M., PARKER H., BARZUN J., *Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public*, New York, Museum of the City of New York, 1969. Tr. fr. : *Le musée non linéaire—Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public des musées*, Lyon, Aléas, 2008.

Vers un questionnement global du dispositif muséal

Si le manque de sources caractérise les premières époques évoquées plus haut, si un certain type de discours se met progressivement en place durant le XIX^e siècle et si la critique du dispositif voit progressivement le jour durant l'entre-deux-guerres, la fin du XX^e siècle, en revanche, connaît une explosion des analyses du monde muséal. Un certain nombre d'auteurs (créateurs d'expositions autant que critiques) doivent être mentionnés ici, car ils fondent le champ d'analyse dont il est question dans cet article.

Les années 1980 constituent, on le sait, un tournant dans le monde muséal. Le succès des expositions temporaires, leur multiplication ainsi que celle des musées, la métamorphose de ces derniers, le développement de leurs activités commerciales, marquent un tournant dans l'évolution de l'expographie. Jean Davallon parle de « muséologie de point de vue » pour qualifier le changement de dispositif qui s'opère à cette époque⁶⁴. Le musée ou l'espace d'exposition, « facteurs d'opérativité sociale », dispositifs reliant des acteurs à des situations, se fondent sur de nouvelles relations entre les acteurs opérant au sein de son champ (auteurs d'expositions, publics, producteurs d'espace et de dispositifs). Parmi les changements significatifs, le discours au sein de l'exposition se transforme, prend une liberté grandissante avec les structures scientifiques établies, se diversifie (offrant plusieurs points de vue), se personnalise et se subjectivise, donnant lieu à autant d'expositions-essais (comme celles de Jean Clair au Grand Palais ou celles de Jacques Hainard à Neuchâtel). En France ou au Québec, se développe ainsi, à partir des études de visiteurs et notamment autour de quelques figures marquantes comme Jean Davallon⁶⁵ ou Bernard Schiele, un courant de réflexion sur le sens des expositions, courant suffisamment riche pour qu'on puisse, dès la fin de cette décennie, rédiger plusieurs bibliographies sur le sujet⁶⁶. C'est à cette époque qu'est rédigée l'une des premières monographies consacrées à l'analyse globale d'une exposition : *Vienne, naissance d'un siècle*, organisée en 1986 par Gérard Régnier (alias Jean Clair) et Günter Metken, dans le sillage des grandes expositions réalisées par le Centre Pompidou. Cette exposition restera dans les mémoires pour la qualité de son propos ou sa scénographie, pour son succès de fréquentation (450.000 visiteurs), mais sans doute aussi pour l'analyse

⁶⁴ DAVALLON J., « Le musée est-il un média ? », in *Public & Musées*, 2, décembre, 1992, p. 99-123.

⁶⁵ DAVALLON J. (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, Expo Média, 1986 ; DAVALLON J., *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁶⁶ Parmi les premières bibliographies : GOTTESDIENER H., *Evaluer l'exposition*, Paris, Expo Média/La Documentation Française, 1987 ; SAMSON D., SCHIELE B., *L'évaluation muséale, publics et expositions. Bibliographie raisonnée*, Paris, Expo Média, 1989.

multidisciplinaire, l'une des premières du genre, qu'en ont tirée Nathalie Heinich et Michael Pollak⁶⁷. L'enquête de ces deux auteurs, si elle intègre notamment une analyse assez classique de la réception de l'exposition par le public, s'ouvre à d'autres dimensions rarement envisagées de manière conjointe, comme l'étude de la genèse du projet (et l'évocation d'expositions précédentes sur le même thème), l'analyse comparée du plan de l'exposition à Vienne et à Paris, le parcours commenté de l'exposition par le commissaire (Jean Clair), un portrait socioéconomique de l'exposition (budgets, calendrier du projet, équipes de réalisation), la présentation des styles de médiation (parcours de visites guidées), l'analyse des articles de presse, celle du livre d'or, etc. Première réelle monographie d'exposition, cet ouvrage présente, mieux que d'autres, les multiples dimensions d'une œuvre à part entière, dispositif spécifique particulièrement révélateur d'une époque.

Le domaine des études de visiteurs, quant à lui, se développe de manière similaire en Grande-Bretagne et dans les pays anglo-saxons, mais c'est plutôt l'explosion des *cultural studies*⁶⁸, dont l'influence sur les *museum studies* est considérable, qui influence les recherches sur les expositions. Michel Foucault figure parmi les auteurs les plus fréquemment cités, pour le meilleur ou pour le pire, dans le courant postmoderniste qui germe au sein de la plupart des départements de *cultural studies* et, partant, des études muséales. C'est en effet notamment par le biais de cette voie interdisciplinaire, et parfois un peu fourre-tout, que les formations de *museum studies* sont enseignées à l'université—les principales autres disciplines plus classiques auxquelles ces formations sont rattachées étant l'histoire de l'art ou les sciences de l'information et de la communication. La réflexion sur les lieux de pouvoir ou de surveillance que se donne la société, si bien initiée par Foucault, trouve un terrain de choix dans le musée et les lieux d'expositions. Douglas Crimp figure parmi les premiers à établir le lien entre Foucault, les asiles et les musées⁶⁹. Une telle proposition sera reprise de manière nettement plus approfondie par Tony Bennett⁷⁰, explorant le système d'auto-surveillance dans l'architecture muséale. La notion de « complexe expographique » (*exhibitionary complex*), utilisée par Bennett, traduit assez bien la notion de dispositif expographique

⁶⁷ HEINICH N., POLLAK, M., *Vienne à Paris, portrait d'une exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

⁶⁸ MATTELART A., NEVEU E., *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003.

⁶⁹ CRIMP D., *On the museum's ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993. Le titre de l'ouvrage provient d'un article rédigé par Crimp en 1980, dans lequel l'auteur établit le parallèle entre la pensée foucauldienne et ces « lieux de confinement » que constituent les musées. La relation entre musées et asiles ou prisons est plus ancienne, on la retrouve parmi les premières critiques de l'institution.

⁷⁰ BENNETT T., *The birth of the museum*, London, Routledge, 1995.

que nous explorons ici. Il s'agit, pour le chercheur britannique qui se réfère directement à Foucault, de montrer comment un système d'institutions, qui se développe au même moment que le système carcéral moderne, a pour objectif la prise en charge des corps et des objets pour les montrer dans l'espace public⁷¹. Le concept, apparemment fécond, est encore repris par les éditeurs de l'ouvrage *Museum Frictions*, paru il y a quelques années⁷². D'une certaine manière, la Grande-Bretagne, patrie du développement des *cultural studies*⁷³, semble particulièrement apprécier pareille approche transversale, ce dont témoigne encore l'ouvrage *The New Museology*, édité par Peter Vergo, présentant ce basculement méthodologique comme une « nouvelle muséologie », sans aucune référence, malheureusement, au concept de nouvelle muséologie élaboré quelques années plus tôt en France.

L'intérêt postmoderniste pour le dispositif muséal n'empêche pas les chercheurs plus conventionnels—voire carrément hostile à ce mouvement—de s'intéresser au monde de l'exposition. Le regard scientifique sur cette curieuse manie occidentale fait régulièrement l'objet d'enquêtes ou de présentation dans les musées d'ethnographie, ce qui a fait la fortune des expositions du musée d'ethnographie de Neuchâtel⁷⁴, tout en suscitant également le questionnement outre-Atlantique. En témoignent la réflexion de Karp et Lavine, au début des années 1990, sur la manière d'exposer les peuples et les cultures dans les musées, qu'ils aient été colonisés ou plus ou moins exterminés⁷⁵, ou celle du musée d'art africain de New York sur le sens d'une mise au musée de l'art africain⁷⁶. Le regard critique des historiens ou des historiens de l'art, se heurtant aux goûts ou aux protestations du public, suscite aussi l'interrogation et la réflexion sur l'acte d'exposition. L'affaire Enola Gay, du nom de l'exposition des ravages que causa le bombardier qui largua la bombe atomique sur Hiroshima, exposition trop critique montée par le Musée national de l'air et de l'espace de Washington, que le lobby des vétérans parvint à transformer de

⁷¹ BENNETT T., « The exhibitionary complex », *New Formations*, 4, printemps, 1988, p. 73-102.

⁷² KARP I. et al., *Museum frictions*, Durham, Duke University Press, 2006. La partie qui porte le nom « exhibitionary complex », contient des contributions de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Tony Bennett, Martin Hall, Leslie Witz et Andrea Fraser.

⁷³ MATTELART A., NEVEU E., *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003.

⁷⁴ GONSETH M.-O., HAINARD J., KAEHR R., *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas : 1904-2004*, Neuchâtel, MEN, 2005.

⁷⁵ KARP I., LAVINE S.D., *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution, 1991.

⁷⁶ ROBERTS M.N., VOGEL S.M., MULLER C., *Exhibition-ism : museums and African art*, New York, Museum for African art, 1994.

manière plus politiquement correcte, constitue ainsi un moment significatif de cette histoire particulière⁷⁷.

Parallèlement, la réflexion se poursuit sur le plan technique. Il suffit de s'en convaincre en jetant un regard sur les ouvrages consacrés à l'architecture des musées, dont le nombre s'est multiplié de manière exponentielle depuis un quart de siècle. Alors que ceux-ci se comptaient sur les doigts de la main, jusque dans les années 1970, c'est par dizaines qu'il s'en publie maintenant à travers le monde. Mais la plupart de ces nouveaux architectes ne se contentent plus de concevoir l'enveloppe, s'érigeant souvent muséographes, ils se réservent bien souvent aussi la mise au point des espaces d'expositions permanentes, comme en témoigne, entre autre, le Musée des Arts premiers au Quai Branly à Paris, réalisé par Jean Nouvel⁷⁸. Les volumes, la lumière, mais aussi les vitrines, voire la mise en place des objets, suscitent l'intérêt de l'architecte en quête d'œuvre d'art totale. Jusque dans les années 1980, c'est une partie du personnel en place dans les grands musées qui produisait l'essentiel de ces dispositifs, selon une grammaire expographique parfois suffisamment élaborée pour être publiée⁷⁹. Mais la technique se complexifie et, au fur et à mesure de la popularisation des musées et des exigences croissantes des publics, le recours à des agences extérieures—architectes, designers, architectes-scénographes, muséographes, expographes—apparaît comme une nécessité. En résultent des productions qui, en quelque sorte, sont saluées comme des œuvres à part entière⁸⁰.

La notion d'œuvre, en matière d'exposition, est relativement récente et forcément conditionnée par l'art contemporain. Si l'on peut faire remonter la réflexion de l'artiste sur l'exposition avec le pavillon du réalisme mis en place par Courbet pour l'exposition universelle de 1855 (voire bien avant en regard des dispositifs multiples créés par certains artistes de la Renaissance ou du

⁷⁷ HARWIT M., *An exhibit denied : Lobbying the history of Enola Gay*, New York, Springer Verlag, 1996. Voir également DUBIN S.C., *Display of power. Memory and amnesia in the American museum*, New York, New York University Press, 1999.

⁷⁸ Voir par exemple DAVIS D., *The museum transformed : design and culture in the post-Pompidou age*, New York, Abbeville Press, 1990; NEWHOUSE V., *Towards a new museum*, New York, Monacelli Press, 1998 et, pour un panorama récent, HOURSTON L., *Museum builders II*, Chichester, Wiley & Sons, 2004; BARRENCHÉ R., *New museums*, London, Phaidon, 2005; DESMOULINS C., *25 musées*, Paris, Le Moniteur, 2005; VON NAREDI-RAINER P., *Museum building : A design manual*, Basel, Birkhäuser, 2004.

⁷⁹ GABUS J., *L'objet témoin. Les références d'une civilisation par l'objet*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1975; HALL M., *On display : a design grammar for museum exhibitions*, London, Lund Humphries, 1987.

⁸⁰ Pour une publication récente (elles sont moins nombreuses que celles d'architecture), voir HUGHES P., *Scénographie d'exposition*, Paris, Eyrolles, 2010.

Baroque), on retrouve surtout les noms de Duchamp, de Merz ou d'El Lissitzky parmi les premières références de cet art de l'installation, qui se veut en même temps réflexion sur le dispositif de monstration⁸¹. C'est sans doute d'abord par le genre de l'installation, reconnu comme activité artistique à part entière—à partir de la fin des années 1960 et des succès d'un Joseph Beuys ou d'un mouvement comme le Land art—que la réflexion artistique sur le dispositif muséal voit le jour. Sans doute l'exposition de Harald Szeemann à la Documenta V, en 1972, abritant une section « musées d'artistes », constitue-t-elle un jalon significatif de ce phénomène d'appropriation du musée. Au fur et à mesure de l'intérêt de la société pour les musées, le processus se renforce et la fin du XX^e siècle voit paraître plusieurs ouvrages sur la relation des artistes aux musées, leur travail à l'intérieur de celui-ci, et leur réflexion sur le dispositif d'exposition⁸². Ce n'est qu'à partir de ce contexte valorisant l'intervention de l'artiste sur le musée, que l'on peut percevoir l'intérêt grandissant, de la part des historiens de l'art, pour l'analyse de ces expositions pionnières—celle des refusés de 1863 ou celle des « impressionnistes » en 1874, la foire dada à Berlin, en 1920, l'exposition internationale du surréalisme en 1938, etc.—qui, pendant longtemps, apparurent comme secondaire dans l'œuvre des artistes étudiés⁸³.

Un champ de pouvoir

Un tel cheminement conduit à une perception plus large de l'histoire de l'art, mais aussi de celle du dispositif. *L'art : une histoire d'exposition*⁸⁴, peut-on écrire, en s'interrogeant comme Mary Anne Staniszewski ou Victoria Newhouse sur la force et le pouvoir du dispositif expographique⁸⁵. Cette question du pouvoir, de la force du dispositif, nous ramène à Foucault ou à

⁸¹ ARCHER M., *Installations. L'art en situation*, Londres, Thames & Hudson, 1994 (1997 tr. fr.).

⁸² SCHAFFNER I., WINZEN M., *Deep storage : collecting, storing and archiving in art*, Munich et New York, Prestel, 1998; MC SHINE K., *The museum as muse : Artists reflect*, New York, The Museum of Modern Art, 1999; PUTNAM J., *Art and artifact. The museum as medium*, London, Thames & Hudson, 2001.

⁸³ ALTSHULER B., *The avant-garde in exhibition : new art in the 20th century*, Berkeley, University of California Press, 1994; KLÜSER B., HEGEWISCH K. (éd.), *L'art de l'exposition*, Paris, Éditions du regard, 1998; ALTSHULER B., *Salon to Biennial—Exhibitions that made Art History*, London, Phaidon, 2008.

⁸⁴ GLICENSTEIN J., *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

⁸⁵ STANISZEWSKI M.A., *The power of display : A history of exhibition installations at the Museum of Modern art*, Cambridge, MIT Press, 2001; NEWHOUSE V., *Art and the power of placement*, New York, Monacelli Press, 2005.

Agamben. Car si l'on parle de force suggestive, à un niveau artistique, le rapport au pouvoir n'est jamais bien loin, comme dans les expositions sur l'art dégénéré réalisées par les nazis en 1937, ou dans le musée de la révolution coréenne de Pyongyang⁸⁶. Encore ce rapport n'est-il pas seulement politique (au sens restreint du terme) mais aussi économique : la force attractive du grand magasin, évoquée comme exemple pour les musées dès le début du XX^e siècle, constitue un champ d'exploration passionnant⁸⁷. Car ce sont souvent les mêmes stratégies, mais aussi les mêmes spécialistes, qui s'occupent des deux espaces, dont les différences semblent parfois bien ténues. Après tout, si notre monde se muséalise, ne se transforme-t-il pas non plus en un immense espace de consommation ? Ces deux espaces que l'on s'ingénie à différencier ne seraient-ils pas les deux faces d'une même médaille (dédiée aux dieux du commerce⁸⁸) ?

Il y a, en tout état de cause, à travers la réflexion sur le champ de la monstration, un domaine de recherche considérable, relativement peu exploré. L'histoire du dispositif expographique reste à écrire, car si certains jalons ont été récemment posés, notamment pour ce qui concerne les périodes les plus récentes, c'est essentiellement à partir de l'art contemporain et de ses expositions temporaires qu'ils ont été esquissés. Certes, comme on a tenté de le présenter ici, l'intérêt existe—au niveau de la muséographie, de certaines disciplines comme les sciences de l'information et de la communication, du courant postmoderniste, etc. Mais les passerelles interdisciplinaires restent à construire, tandis que des pans entiers de territoire demeurent bien mal connus. C'est notamment le cas pour ce qui concerne l'histoire des dispositifs des musées de science ou de sciences naturelles, qui sont particulièrement négligés, ainsi que pour les parallèles qui pourraient être établis avec d'autres institutions fondées, elles aussi, sur le principe de la monstration : expositions universelles, grands magasins, voire le théâtre, le cinéma ou Internet.

À une époque où le voyeurisme s'exerce quotidiennement au travers de la télévision et d'Internet, mais aussi des musées, l'histoire de l'œil, pourtant

⁸⁶ COMITÉ DE RÉDACTION DE L'ALBUM DU MUSÉE, *Musée de la Révolution Coréenne*, Pyongyang, s.e., 1975, 2 vol.

⁸⁷ CUMMINGS N., LEWANDOWSKA M., *The value of things*, Bâle, Birkhauser, 2000; NOORDEGRAAF J., *Strategies of display*, Rotterdam, Nai Publishers, 2004.

⁸⁸ Comme le rappelait l'un de nos lecteurs, un tel questionnement est à l'origine de l'ouvrage de Guy Debord dans *La société du spectacle* (Paris, Gérard Lebovici, 1967). Voir MAIRESSE F., *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002. On retrouve déjà une telle critique chez Marx, qui sera poursuivie par l'École de Francfort, et notamment Walter Benjamin à travers la figure du passage.

initiée depuis au moins deux siècles⁸⁹, n'en est qu'à ses balbutiements. Qu'on l'appelle expologie, histoire des dispositifs (expographiques) ou *exhibitionary complex studies* nous importe peu. La force des dispositifs, quels qu'ils soient, réside notamment dans le camouflage de leurs pouvoirs. Leur analyse, comme ont pu le souligner Foucault ou Agamben, (mais combien d'autres aussi, de Bourdieu à Chomsky), constitue bien plus qu'un simple divertissement intellectuel. Nous avons la chance de bénéficier, depuis six décennies, d'un climat politique relativement stable qui nous fait parfois oublier la fragilité de notre système, et les menaces perpétuelles que celui-ci encourt, parfois de manière insidieuse, à travers l'installation de lieux de pouvoir dans tous les espaces de la société. La réflexion sur les dispositifs, dont celui de monstration, apparaît parfois aussi, en ce sens, comme un acte de démocratie et de citoyenneté.

⁸⁹ Voir GRIENER P., *op. cit.*



ARCHITECTURE BY DESIGN: EXHIBITING ARCHITECTURE ARCHITECTURALLY

JENNIFER CARTER

There is a moment in a visit to an architectural exhibition when the full measure of architecture—the *art* of building, as the Renaissance architect and theoretician Leon Battista Alberti proclaimed in his fifteenth-century treatise¹—reveals itself. This revelation may occur through the conduit of architectural artefacts—sketches and drawings, photographs and plans—as these objects collectively evoke the presence of what, in most instances, is not—and cannot be—included in exhibitionary form: the physical building. On such occasions, images are selected not for their mimetic ability to authenticate architecture, but rather for their capacity to represent interconnected facets of architecture itself: form, detail, scale, texture, relationships, and site.

Yet as an act of representation, this approach to exhibiting architecture neglects what is inherent to architectural practice: the potential for transforming environments into embodiments of architectural thinking and experience. As a form of media, exhibitions are narrative structures that rely on both cognitive and phenomenological modes of engagement. Through the particulars of their *mise-en-scène*, they have the ability to transcend a strictly didactic presentation of material and to embody both a literal and metaphoric engagement with objects and ideas, thereby opening up the exhibition space to polyvalent meanings. When the discursive strategies of architecture are highlighted through the *mise-en-scène* of the exhibition and become inherent to the installation itself—in other words when architecture draws reflexively upon its own principles to communicate a curatorial message—the architectural exhibition achieves yet another level of meaning as well as the full potential of the exhibition medium. In this way, the exhibition is both part of the act of signification, and an experience of it, becoming, in the words of

¹ Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, trans. Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor (Cambridge: MIT Press, 1996), 366.

Michel de Certeau, a “spatial practice” of the narrative structure in which it takes part.²

Drawing on a series of exhibitions curated and installed at the Canadian Centre for Architecture in Montréal throughout the 1990s and the early millennium, this essay analyzes how architecture and its representation in museological exhibitions have innovated forms of communication and display practices, transcending the traditions established by the fine arts paradigm since the late eighteenth century. I argue that in addition to providing a heightened recognition of the narrative and performative potential of the exhibitionary setting, the discourses and tensions specific to architecture and architectural practice have led to a rethinking of the communicative potential of the exhibition environment. Principles inherent to architecture—spatiality, materiality, and the experiential—are fruitful when considering the possibilities of exhibition design to elucidate multiple levels of meaning, and these principles have led to architecture’s coming-of-age in the museological environment in ways that are specific to *re aedificatoria*—the art of building itself.

Exhibitions As Media

The exhibitionary setting has long been theorized as a medium for producing and disseminating information and knowledge. When positioned within media theory, this has led to a body of scholarship that has understood exhibitions for their semiotic functions—an ensemble of objects that are presented and received according to a transmission model of communication, as classical semiologists would argue. Another approach is to explore these sites in light of what they *do not* share with the text: exhibitions mediate objects *in space*.³ This fundamental condition is one that exhibitions have in common with architecture, and, like architecture, exhibitions are designed to deploy space in operative and symbolic ways. When exhibitions are conceived as sites that extend beyond a purely didactic representation and display of objects, they create the circumstances for a more-than cognitive experience for visiting publics.⁴ In the manner in which they situate objects and ideas in mediated

² Michel de Certeau, “Spatial Stories,” *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984), 115.

³ See the anthology of Eileen Hooper-Greenhill, ed., *Museum Media Message* (London: Routledge, 1995) for a more nuanced discussion of the communication functions of museums.

⁴ See the writing of Sophia Psarra and Tadeusz Grajewski for an example of this approach to spatial analysis: Sophia Psarra and Tadeusz Grajewski, “Architecture, narrative and promenade in Benson + Forsyth’s Museum of Scotland,” *arq* 4, no. 2 (2000): 123–36.

environments, direct visitor movement along deliberate itineraries, and use compositional devices such as framing, metaphor, and palimpsest within a choreographed mise-en-scène, exhibitions constitute multi-dimensional narratives within the museological apparatus.

This particular understanding of the exhibition environment highlights the dual undertaking inherent in the curation and design of the exhibition venue: the exhibitionary setting is both representational and experiential, recalling that representation and perception are two sides of the same coin. Understanding their duality should be central concerns in exhibition practice. In addition to framing content, the exhibitionary apparatus forms it, epitomizing Marshall McLuhan's dictum that the *medium* is the message. To understand the exhibition venue as media is to recognize the potential of the exhibition to create the space for putting objects on view, and to *constitute* this space. It is precisely this characteristic that lends the exhibition one of its defining conceptual frameworks as a form of media: the exhibition, as French theorist Jean Davallon has argued, is at the service of that which it displays and proposes a mode of reception for how to perceive such objects on display.⁵ Unlike the medium of film to which it is perhaps most readily compared, the exhibition is mediated by its realization in three dimensions: it presents objects and information at the same time that it creates the conditions and space in which visitors engage with this material.

Conceiving of the exhibition setting as a unique, if not unified, environment—in the words of twentieth-century architect Ludwig Mies van der Rohe, as “one piece of architecture”—is a useful starting point for understanding the variety and specificities of the exhibition ground as media and two-fold space of communication and experience. While wide latitude may be given to the concept of exhibition in contemporary museums—owing to an array of practices and intentions at play in museological genres as diverse as art, science, natural history, and architecture museums—it is nevertheless possible to speak of a language, or languages, of exhibition design, of conventions and tropes that shape the exhibitionary apparatus to create the immersive environments we have come to know in Nelson Goodman's terms as other possible worlds.⁶

Contemporary exhibition design is an integrative process that combines the techniques of architecture, interior architecture, and scenography, in addition to graphic design, audio, video, digital media, lighting, and

⁵ Jean Davallon, *L'exposition à l'oeuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique* (Paris: L'Harmattan Communication, 1999), 7.

⁶ Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978).

interactives. Drawing also upon inspiration from such wide-ranging practices as retail, fashion, advertising, and film, exhibition designers produce a multi-dimensional approach to communication that transcends the sender-recipient model of traditional communications theory to create a multi-sensorial and immersive experience.⁷

Architecture's influence is manifest in a number of different approaches to thinking through the design possibilities for spatializing exhibition content. The appropriation of architectural tropes of maps and labyrinths in exhibition design, the heightened attention paid to creating immersive environments through installations, and the role of sensory aesthetics that transcend the visual to incorporate the olfactory or haptic senses within this practice provide these sites with the means to come to life not only as didactic exercises but as highly developed sensorial environments as well. Thus beyond fulfilling a certain documentary or informational imperative, when designed well, the content and form of the architectural exhibition are capable of expanding upon the didactic representation of material (such as wall texts and objects) to allude to what is endemic to the subject itself: building in space.

The Architectural Exhibition: An Evolving Praxis

Since its relative institutionalization in the emergent public museum of the late eighteenth century, architecture as the subject and object of museological display has generated a series of questions pertaining to the form, function, and place of architecture in exhibitionary settings. The two-fold dynamic of exhibiting architecture and the architecture of exhibitions has introduced its own problematics to the broader phenomenon of cultural display practices. Notably, questions of authenticity, scale, and context have assumed a different tenor from their museological counterparts in the fine arts. What, exactly, is being offered up for display in the architectural exhibition? What place does architecture occupy in the exhibition setting, and exactly how does one put architecture on display? Should architecture be exhibited in fragment or in whole? As replica or reconstruction? If epistemologically and pedagogically architecture and the fine arts of painting and sculpture overlapped in eighteenth-century contexts, the subject of architecture has sought to distinguish itself ever since in matters of representation. The historical trajectory of exhibitions of architecture is perhaps best understood as a practice seeking to define the particular terms of its engagement in the museological setting—and this, in

⁷ Jan Lorenc, Lee Skolnick, and Craig Berger, *What is Exhibition Design?* (Mies, Switzerland: RotoVision, 2007), 8.

relation to specificities inherent in architecture itself.

The architectural exhibition has a long museological history, much of which has intertwined with traditions in the fine arts.⁸ Like exhibitions of paintings and sculpture, architecture has often been represented in exhibitions pictorially—in framed sketches and photographs—and in the scale representation of models atop plinths and in display cases. In this, the architectural exhibition as genre largely borrowed from the well-established paradigm of fine arts displays focusing on product over process, on the completed building rather than generative or exploratory ideas.

Yet as distinct from exhibitions of painting and sculpture, architectural exhibitions have, throughout their history, both borrowed from the paradigm of the fine arts, and departed from it. As a genre of exhibition dedicated to exploring the built environment, the architectural exhibition is distinct from the activity of exhibiting the fine arts in both function and pedagogical intent: it “constructs its arguments structurally,” as scholar and curator Eve Blau has argued,⁹ evidence that the architectural exhibition is a genre that has, over the course of the twentieth century, arguably come into its own. Thus, unlike exhibitions of the fine arts, architectural exhibitions generally cannot show completed work, and this fundamental distinction poses certain enduring challenges for the curation of architecture. With the notable exceptions of open-air museums, a specialized museological genre pioneered in Scandinavia in the late nineteenth century that displays full-scale reconstructions of buildings assembled from different geographical locations and historical eras,¹⁰ and the pavilions of international expositions that are themselves displays of architectural acumen and innovation, the architectural exhibition defies a conventional approach to representation.

The history of putting architecture on display in the modern era has been informed by several interrelated traditions, ranging from late-eighteenth-century landscape architecture and garden design, which theorized the choreography of objects in spaces of experience, to the displays of progress and nationalism that characterized the industrial fairs and the national pavilions of

⁸ A number of scholars have written about the genre of architectural exhibitions. Of note, Helen Searing, “The Architecture Gallery,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 65, no. 1 (March 2006): 115–18; Jean-Louis Cohen, “Exposing Architectural History,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, no. 3 (September 1999): 316–25; and Eve Blau, “Exhibiting Ideas,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 57, no. 3 (September 1998): 256, 366.

⁹ Eve Blau, “Exhibiting Ideas,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 57, no. 3 (September 1998): 256.

¹⁰ For example, at Skansen in Stockholm.

world expositions inaugurated by the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations (The Great Exhibition), in London's Hyde Park in October 1851.¹¹ Within the purview of museological practice, however, traditions of architectural displays have run the gamut from the installations of large-scale, reconstructed, authentic, or replica historic and monumental buildings in both interior (at the Pergamon Museum in Berlin and the British Museum in London since the 1930s) and exterior settings (at the Musée des monuments français, in Paris, in the 1790s, and almost one century later in the emergent genre of the open-air museum),¹² to the display of drawings and models representative of architectural works in museums dedicated to the fine arts (the Museum of Modern Art in New York, the Arkitekturmuseet in Stockholm, and the Nederlands Architectuurinstituut in Rotterdam are all prominent examples).

The conceptual frameworks that underlie these displays are akin to the distinction between representing architectural process, the *ideas* of architecture, and the desire of capturing, as architectural historian Wallis Miller has elsewhere suggested, “the *experience* of a building at full-scale.”¹³ Inherent in these frameworks is the obvious contradiction between the didactic purpose of the architectural exhibition—to provide information about the subject on display—and the exhibition's capacity to unleash other possible meanings through alternative modes of communication. The endeavour to communicate not only the appearance of a building, but also an experience of it, is a clear example of how the exhibition ground has the capacity to convey polyvalent meanings. I will return to this condition in my discussion of *Shaping the Great City* at the Canadian Centre for Architecture (CCA).

¹¹ For a discussion of the influence of the modern theories of landscape architecture on the scenography of the Musée des monuments français in Paris, see Jennifer Carter, “Re-creating Time, History, and the Poetic Imaginary: Alexandre Lenoir and the Musée des Monuments français (1795–1816)” (PhD diss., McGill University, Montréal, Canada, 2007).

¹² The museological genre of the open-air museum developed in the late nineteenth century and was specifically intended for the display of buildings outdoors. The first open-air museum was established in Bygdøy, near Oslo, Norway, in the 1880s, and a second Scandinavian open-air museum opened shortly thereafter in Stockholm at Skansen, on the island of Djurgården. See Sten Rentzhog, *Open Air Museums: The History and Future of a Visionary Idea* (Östersund: Jamtli Förlag, 2007).

¹³ Wallis Miller, “Cultures of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880–1931,” in *Architecture and Authorship*, ed. Tim Anstey, Katja Grillner, and Rolf Hughes (London: Black Dog Publishing, 2007), 98; italics added.

Metaphors of Practice in Architectural Exhibitions

When, in the early twentieth century, new metaphors of the museum and exhibition disrupted prevailing paradigms of display, one of the distinguishing characteristics was the high level of interactivity curators orchestrated between the visitors and the objects on display. This was a moment that was paralleled, as Michelle Henning has argued, in other avant-garde movements such as theatre with the transcendence of the proscenium arch. The modernist installations of artists Marcel Duchamp, El Lissitzky, and Frederick Kiesler, and their colleagues of Dada, de Stijl, Bauhaus, and Constructivism in the 1920s and 1930s, challenged traditional notions of the exhibition environment as frame, drawing heightened attention to both the potential and role of space in the exhibitionary apparatus.¹⁴ These avant-garde exhibitions and their progenitors alluded not only to a shift in focus from product to process in display strategies, but also to a changed sensibility to the architecture of space.

Social anthropologists Sharon Macdonald and Paul Basu have characterized a similar approach in more recent practice as one of “exhibitionary experimentalism,” noting that the exhibitionary apparatus is understood for its capacity to *generate* knowledge and information, rather than merely to provide the frame in which to represent knowledge.¹⁵ According to these authors, the very processes of exhibition practice have become visible, resulting in the “reflexive” or “meta” creations of recent years and which range in scope from the exposure of select exhibitionary methods to entire institutional critiques, as the Canadian Centre for Architecture’s innovative approach to the *Laboratories* exhibition in 2002,¹⁶ or Daniel Libeskind’s designs for the extension to the Jewish Museum in Berlin (opened in 2001), make apparent.

¹⁴ Michelle Henning, *Museums, Media and Cultural Theory* (Berkshire, UK: Open University Press, 2006), 61.

¹⁵ Paul Basu and Sharon Macdonald, “Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science,” in *Exhibition Experiments*, ed. Sharon Macdonald and Paul Basu (Oxford: Blackwell, 2007).

¹⁶ *Laboratories*, exhibition, Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canada (18 April–15 September, 2002).



Laboratories: Six Young Architectural Firms in the CCA Galleries, installation view, 2002. © CCA, Montréal [View of *Interchange* by Atelier Big City]

At the CCA, Atelier Big City's playful installation was the first of six room-sized works dedicated to rethinking the foundations of architecture in a post-9/11 age. *Interchange* cleverly challenged the foundational notion of architecture-as-ground by inviting visitors to walk its slanting surfaces in homage to the architectural walking tour. Libeskind's extension to the Jewish Museum also proposes an experience of architecture, albeit in completely different terms, such that the building itself has become an exhibit. In his work, angled walls and narrowing corridors are intended to evoke the oppressive environment of the Holocaust, thereby reinforcing the narratives produced by the museum's collections. In these examples, as in many others, exhibition themes are thus translated into spatial, material, and ultimately bodily terms, and special appeal is made to communicating information to visitors both corporally and viscerally. In a postmodern world, the metaphor for many

exhibition makers has become the laboratory, and the exhibition, a site for process and experimentation—not product.¹⁷

Macdonald and Basu's observation identifies an epistemological change in our understanding of the exhibition space from one that is representational and didactic to one that is experimental and open-ended. It also accounts for the radical rethinking of the possibility of the exhibitionary apparatus to produce knowledge through the very strategies that are specific to architecture—in this instance, through the modes of arrangement and the deployment of the space of display that serve to realize the potential of the exhibition as an architecture of design.

These examples serve to demonstrate how architectural conventions such as material and structure can be successfully deployed to further the communicative functions in exhibition practice. They begin to unpack what it means to consider exhibitionary experimentalism and the communicative dimensions of the exhibition medium when architecture itself is put on display, when content is form and form content, and when the subject, to quote architect Hani Rashid, “can be enfolded and embedded within the form and space of the exhibition” and where, “inextricably linked, environments can be created that go well beyond the merely didactic.”¹⁸ More than functioning as experimentations that give three-dimensional form to research and representation, in their contemporary incarnation architectural exhibitions have become richly nuanced environments that probe the boundaries of the exhibitionary apparatus as a means of communication.

Architecture By Design: Challenging the Fine Arts Paradigm

Architectural exhibitions have proliferated most notably over the past forty years, owing in large part to the formation of a series of purpose-built architecture museums that were founded in Europe and North America beginning in the late 1970s. The creation of the International Confederation of

¹⁷ The exhibition *Laboratories* was initiated at the Canadian Centre for Architecture in September 2001 following the terrorist attacks on the World Trade Centre in NYC. Novel in its approach, *Laboratories* established the exhibition halls as laboratories for the development of architectural installations by emergent Montréal-based architectural firms whose projects evolved through an on-going series of discussions with a multidisciplinary panel of critics, historians, and commentators. The exhibition is described on the CCA website: <http://www2.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=laboratoires&lang=eng>. Accessed 23 May, 2012.

¹⁸ Hani Rashid, “Installing Space,” *The Art of Architecture of Exhibitions*, ed. Kristin Feireiss and Jean-Louis Cohen (Rotterdam: Netherlands Architectural Institute, 2001), 34.

Architectural Museums (ICAM) in 1979 gave this new museological genre increased stature in international circles. Notable institutions such as the Canadian Centre for Architecture in Montréal (founded in 1979 and opened to the public in 1989), the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt (1979), the Architekturmuseum in Basel (1984), and the Netherlands Architecture Institute in Rotterdam (1988) have not only aimed to endow the architectural museum with a strong research mandate specifically dedicated to architectural and urban issues, they have also generated momentum by radically re-thinking the form that architectural exhibitions should take. While architectural exhibitions in architecture and design departments of art museums had previously challenged exhibitionary conventions as noted in the instance of the avant-garde exhibitions of the 1920s and 1930s—and MoMA's exhibitions are a case in point—the corpus of recent exhibitions reveals a field that continually reinvents itself, and insodoing, the exhibitionary apparatus.

In the spring of 2000, the Canadian Centre for Architecture in Montréal, Canada, opened its doors to an exhibition entitled *Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890–1937*.¹⁹ Curated by a trio of scholars—Eve Blau, Dieter Bogner, and Monika Platzer—and the product of a remarkable eight years of research, the exhibition considered how experimental and modern ideas had marked the development of civic infrastructure in the cities of Central Europe, in the declining decades of the Hapsburg Empire and the early years of Central Europe's new republics.²⁰

Shaping the Great City was one of a growing number of exhibitions recently mounted by the CCA that challenged museological conventions of exhibitions dedicated to architecture. This exhibition was innovative because it drew reflexively on the architectural possibilities of installation and concepts of the total environment to further the curatorial intention of presenting early twentieth-century ideas of urban planning and civic infrastructures. Reinforcing that this was an exhibition dedicated to civic infrastructure, a thirteen-tonne infrastructural exhibitionary apparatus was deployed, designed by the principals of the Viennese-based architectural firm Coop Himmelb(l)au (Wolf D. Prix and Helmut Swiczinsky), a firm known for its innovative practices, exhibition

¹⁹ *Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890–1937*, exhibition, Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canada (May 23–October 15, 2000).

²⁰ *Shaping the Great City* was jointly produced by the Bundesministerium für Unterricht und Kulturelle Angelegenheiten (Austrian State Ministry for Education and Cultural Affairs) in Vienna, the Canadian Centre for Architecture in Montréal, and the Getty Research Institute in Los Angeles, in association with the Kunstforum Wien, in Vienna, and travelled to these venues, in addition to Prague, throughout 1999, 2000, and 2001.

design among them.²¹ Set on the diagonal, Coop Himmelb(l)au's imposing stainless-steel structure snaked its way through the CCA's six main galleries, creating cubic and rectangular grid-like-rooms from which were hung, attached, or interwoven materials ranging from period-films and photographs to architectural watercolours, sketchbooks, presentation drawings, models, posters, and books.



Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890-1937, installation view, 2000. © CCA, Montréal

This modular construction not only occupied the CCA's six main exhibition halls, it intervened in them, necessitating that a new doorway between galleries be created and thereby a unique architectural program be inducted for this exhibition. The provocative structure was comprised of hundreds of modular steel tubes that were reconfigured into connecting cubical frames at each of the exhibition's venues, providing *Shaping the Great City* with a site-specific grid

²¹ Bernard Lamarche, "Repenser la grande ville," L'agenda, *Le Devoir* (semaine du 27 mai au 2 juin 2000), 3.

that also made reference to competing modernist views underpinning the exhibition itself—those of turn-of-the-century Viennese architectural theorists Camillo Sitte and Otto Wagner who often shared little more than competing ideas about place-making in their attitudes toward city planning.



Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890-1937, installation view, 2000. © CCA, Montréal



Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890-1937, installation view, 2000. © CCA, Montréal



Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890-1937, installation view, 2000. © CCA, Montréal

The grid was both the continuous spine of an exhibition that covered the trajectories of several cities' development, and its metaphor, by simultaneously alluding to the very nature of the exhibition's investigation. By design, it was the infrastructure to an exhibition on infrastructure, borrowing in form, function, and materiality from that which it intended to exhibit. It was, quite simply, a brilliant statement about the potential of architecture to display itself.

Ambitious in its temporal and geographic scope, *Shaping the Great City* charted urban design innovations in no less than half a dozen cities throughout Central Europe, including Vienna, Budapest, Prague, and the lesser known L'viv, Krakow, Zagreb, and Ljubljana, with representations of watercolours, photographs, books, periodicals, and journals. The display was a multimedia assemblage of images that were not only affixed to wall spaces in the traditional manner, but also to the steel construction itself. From atop the installation, slide projectors cast images onto the floor, literally engaging the space—and the visitor as the modern flâneur within it—in an immersive environment modeled on the idea of “bustling streets and busy public places” and intended to evoke “a sense of the cultural and political ferment of Central Europe in the years before and after the break-up of the Habsburg Empire.”²² One progressed through the exhibition in the manner of a promenade—stepping over steel bars, dodging between modular units, and navigating the classical display spaces of the CCA which had, if only temporarily, been bisected into smaller display units. In this instance, the architectural program offered yet another level of metaphorical interpretation of the exhibition space as civic environment.

Organized by chronology, geography, and theme, *Shaping the Great City* was itself shaped by the curatorial message: the city (read exhibition gallery) was considered a site of innovation and experimentation at the same time that it mediated practices in architectural making defined by traditions of place. Coop Himmelb(l)au understood this imperative perfectly: its design of a modernist modular steel ensemble confronted the classical galleries of Peter Rose's 1989 building without overpowering them, allowing a dialogue for the co-existence of styles. Nor did the eponymous exhibition catalogue²³ reiterate or record the installation of *Shaping the Great City*—rather, it expanded upon

²² Press Release, “CCA Explores How Architects of the Modern City Forged National and Multinational Identities in the Heart of Europe, in the exhibition *Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890–1937*,” Vertical File #0092, Library collection, Canadian Centre for Architecture, Montréal.

²³ Eve Blau and Monika Platzer, eds., *Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890–1937* (Munich: Prestel, 1999).

the exhibition's research, its numerous essays proffering still further avenues of study on the vast subject of urban renewal in the cities of Central Europe over a half-century period.



Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978-1988, installation view, 1994. © CCA, Montréal

The significance of *Shaping the Great City* in terms of exhibition design lies in its unique formulation of an exhibitionary approach that draws upon metaphor to substitute reality with an alternate reality, and thereby, another level of meaning. To return to my introductory remarks in which I suggested a method for thinking through the exhibitionary apparatus and its multiple modes of communication, the curatorial message of *Shaping the Great City* amounts to the sum of its parts: a collection of objects, an itinerary (or architectural program) that unfolds as the visitor progressed through the installation, and the sensorial effect of the environment as a whole. One understands the content of the exhibition through its form, and this bodily engagement achieves a level of engagement that heightens the relationship between architecture (as a whole), the visitor, and the curatorial intent of the exhibition. Modalities of design and the spatial experience that unfolds contribute to the creation of narrative in the exhibition setting and its communicative dimension.

Shaping the Great City was not the first of the Canadian Centre for Architecture's exhibitions to challenge the fine arts paradigm. The museum had seen a handful of earlier exhibitions use the medium of architecture to literally transform the galleries into fictitious archaeological landscapes (*Cities of Artificial Excavation*.²⁴ *The Work of Peter Eisenman, 1978–1988*, installed at the CCA in 1994) and artificial lawns (*The American Lawn: Surface of Everyday Life*, installed at the CCA in 1999²⁵). In these and others, architects were invited to design installations of the exhibitions, and through these experiments in space and form, to establish new relationships between ideas and their multiple modes of expression. Where these exhibitions departed from traditions in exhibition design was in their use of space: not only to house the story, but to narrate the story of architecture as well.

²⁴ This title refers to the body of work that architect Peter Eisenman developed over a decade beginning in 1978. These projects, ranging from submissions to competitions and theoretical work to public commissions, "are situated between the abstract design methodology, derived from modernism, of Eisenman's earlier houses and his current experiments in complex, three-dimensional geometry." Quoted in Jean-François Bédard, Introduction to *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978–1988*, ed. Jean-François Bédard (Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1994), 9.

²⁵ This exhibition was curated by the team of Beatriz Colomina, Elizabeth Diller, Alessandra Ponte, Ricardo Scofidio, Mark Wigley, and Georges Teyssot, upon whose research the exhibition was initially based. The exhibition was designed by the New York-based architectural firm, Diller + Ricardo Scofidio, with the assistance of Lyn Rice.



The American Lawn: Surface of Everyday Life, installation view, 1998. © CCA, Montréal

These innovative exhibitions notwithstanding, the installation methods of the first generation of exhibitions mounted by the CCA had been informed largely by exhibitionary practices established by a fine arts paradigm, in that they deployed display supports and wall space to similar effect as one would see in a fine arts institution. Framed drawings, sketches, paintings, and other two-dimensional material provided the wall space compliment to plinths and display cases exhibiting objects. In this, the CCA was not unlike many institutions to approach the display of architecture as an extension of fine arts traditions. Installed in 1990, one year after the CCA opened its first purpose-built structure adjoining the restored Shaughnessy House between rue Baile and boulevard René-Lévesque, *Ernest Cormier and the Université de Montréal*²⁶ made some attempts to recreate the sense of Cormier's personal library by providing a domestic ambiance to the setting (incorporating bookshelves and drafting table, among other accessories). However, in essence the installation did not diverge from traditional exhibitions of architecture at that time.

²⁶ *Ernest Cormier and the Université de Montréal* (May 2–October 21, 1990) was organized by guest curator Isabelle Gournay and CCA Founding Director and Chair of the Board of Trustees, Phyllis Lambert.



Ernest Cormier and the Université de Montréal, installation view, 1990.
© CCA, Montréal



Ernest Cormier and the Université de Montréal, installation view, 1990.
© CCA, Montréal

Yet the potential for innovative exhibition practices lay at the very core of the CCA's intellectual and conceptual activities. The CCA's inaugural exhibition, *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens* (Octagonal Gallery, 7 May 1989 to 25 March 1990)—also the eponymous title of the CCA's own published and documented history—announced itself not only as a celebration of the CCA's thoughtful and intelligent design (combining both the restoration of the nineteenth-century Shaughnessy House with the new facility designed by architect Peter Rose to wrap around this core in an allusion to Beaux-Arts traditions of letter plans), but equally as an invocation of “the potential of a museum of architecture as a *statement*: about the nature of the works it collects and exhibits; about its role in the life of a culture or a city; and about architecture itself.”²⁷ Thus, the exhibition, designed and curated by Toronto architect and University of Waterloo professor Larry Richards, prefigured the very direction that CCA exhibitions would take as these innovated in the arena of architectural exhibition design.

Architectural Exhibitions and Narrative

In this regard, for slightly over a decade the CCA has been redressing in its exhibition design strategies that which architectural historian Sophia Psarra has elsewhere defined as the dichotomy of architectural discourse. Psarra observes, “on one side there is architecture as an orchestration of concepts in the mind, and on the other as a perceptual condition experienced by bodies moving in space.”²⁸ Seeking to overcome this dichotomy, Psarra posits that meaning-making is not simply the product of our experience in morphological space—the structures and forms we encounter—but is, more broadly speaking, a mediation of the conceptual and the sensual.

Psarra's understanding of space is a direct confrontation of architectural and philosophical theory that, since Descartes's seventeenth-century treatise, has canonized the duality of the mind-body split, resulting in the binary of mind and body, intellect and senses, which today continues to permeate academic and professional practices. In this, Psarra keeps good company with a number of architectural theorists and practitioners who have countered Cartesian conceptions of space with heightened attention to an architecture of the senses, and who have challenged Cartesian ocular-centrism with their interests in the

²⁷ Larry Wayne Richards, Preface to *Canadian Centre for Architecture: Buildings and Gardens*, ed. Larry Wayne Richards (Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1989) 9; italics added.

²⁸ Sophia Psarra, Preface to *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning* (London: Routledge, 2009), xii.

roles of non-visual forms of perception in authentic architectural experience—Alberto Pérez-Gómez and Juhani Pallasmaa among them.

When viewed according to this model, the exhibitionary practices of the CCA reveal a similar shift in discursive thinking. In the galleries of the CCA, architecture is not only presented as a stand-alone material item to be apprehended by the viewing subject—that is, the encounter of the conceptual in a Cartesian metaphysical landscape—it is more often than not envisioned broadly as an idea, a theory, a history to be situated as part of a larger narrative system that involves the visitor making sense out of the combined processes of heightened sensory engagement and storytelling. And like a city whose urban morphology continually evolves, so too is the art of building imagined anew in each architectural exhibition. The coalescence of architectural installation, this installation's programme or itinerary, and the total environment that this produces and that is the product of the architecture exhibition is no substitute for reality—and nor is it intended to be such. However, it does serve to cast architecture in a different context.

The importance of the exhibition environment for learning and experimentation, and the architectural exhibition chief among this distinct mode of cultural production, lies in how this environment is latent with meaning, but perhaps more importantly, also in the manner that the exhibition as a form of media has become a major venue for knowledge production and sharing. Innovative research may not only be conducted for the creation of the exhibition content, but also to inform the process of this content's representation within the three-dimensional setting constituted by the exhibition halls; this too adds another layer of possibility for how architectural research is articulated spatially. The exhibition venue opens up many diverse possibilities for representation, and consequently for modes of reception and learning, and the ability to render this possibility explicit is one of exhibition design's greatest challenges.

However, it would be shortsighted, if not wrong, to consider the installation of the exhibition as constitutive of a meaningful display environment in and of itself. *Shaping the Great City*, *Interchange*, *American Lawn*, to name but a select number of innovative exhibitions, each conceptualized the art of building into a unique form-content relationship that required their own logic, their own narrative structure in order to become cohesive. When we regard the exhibition venue as an opportunity to realize a narrative structure that considers both perceptual and conceptual modes of communicating with visitors—that is, when content is rendered as form in such a way that it communicates didactic and perceptual facets of information

spatially and at once—then the architectural exhibition as media will have achieved its greatest potential.

Works Cited

- Alberti, Leon Battista. *On the Art of Building in Ten Books*. Trans. Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor. Cambridge: MIT Press, 1988.
- The American Lawn: Surface of Everyday Life*. Exhibition. Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canada, 16 June–8 November 1998.
- Basu, Paul, and Sharon Macdonald. "Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science." In *Exhibition Experiments*, ed. Sharon Macdonald and Paul Basu. Oxford: Blackwell, 2007.
- Bédard, Jean-François, ed. *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978–1988*. Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canada, 1994.
- Blau, Eve. "Exhibiting Ideas." *Journal of the Society of Architectural Historians* 57, no. 3 (September 1998): 256, 366.
- Blau, Eve, and Monika Platzter, eds. *Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890–1937*. Munich: Prestel, 1999.
- Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canada. <http://www.cca.qc.ca/en>.
- Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*. Exhibition. Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canada, 7 May 1989– 5 March 1990.
- Carter, Jennifer. "Re-creating Time, History, and the Poetic Imaginary: Alexandre Lenoir and the Musée des Monuments français (1795–1816)." PhD diss., McGill University, Montréal, Canada, 2007.
- "CCA Explores How Architects of the Modern City Forged National and Multinational Identities in the Heart of Europe, in the Exhibition *Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890–1937*." Press Release, Vertical File #0092, Library Collection, Canadian Centre for Architecture, Montréal.
- Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978–1988*. Exhibition. Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canada, 2 March–19 June 1994.

- Cohen, Jean-Louis. "Exhibitionist Revisionism: Exposing Architectural History." *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, no. 3 (September 1999) 316–325.
- Davallon, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan Communication, 1999.
- de Certeau, Michel. "Spatial Stories." In *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Dernie, David. *Exhibition Design*. New York: W.W. Norton & Company, 2006.
- Ernest Cormier and the Université de Montréal*. Exhibition. Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canada, May 2–October 21 1990.
- Feireiss, Kristin. "It's Not About Art." In *The Art of Architecture Exhibitions*, ed. Kristin Feireiss and Jean-Louis Cohen. Rotterdam: NAI Publishers, 2001.
- Feireiss, Kristin, and Jean-Louis Cohen, eds. *The Art of Architecture Exhibitions*. Rotterdam: NAI Publishers, 2001.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978.
- Henning, Michelle. *Museums, Media and Cultural Theory*. Berkshire, UK: Open University Press, 2006.
- Hooper-Greenhill, Eilean, ed. *Museum Media Message*. London: Routledge, 1995.
- Idée de la grande ville: Europe centrale, 1890–1937*. Vertical File #0092, Library collection, Canadian Centre for Architecture, Montréal.
- Laboratories*. Exhibition. Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canada, 18 April–15 September 2002.
- Lamarche, Bernard. "Repenser la grande ville," L'agenda, *Le Devoir* (semaine du 27 mai au 2 juin 2000).
- Lorenc, Jan, Lee Skolnick, and Craig Berger. *What is Exhibition Design?* Mies, Switzerland: RotoVision, 2007.
- McClennan, Andrew. *Inventing the Louvre: Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Menking, William. "Curation and Criticism." *Journal of Architectural Education* 62, no. 3 (February 2009): 24–25.

- Miller, Wallis. "Cultures of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880–1931." In *Architecture and Authorship*, ed. Tim Anstey, Katja Grillner, and Rolf Hughes. London: Black Dog Publishing, 2007.
- Miller, Wallis. "Mies and Exhibitions." In *Mies in Berlin*, ed. Terence Riley and Barry Bergdoll. New York: Museum of Modern Art, 2001.
- Psarra, Sophia. *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*. London: Routledge, 2009.
- Psarra, Sophia, and Tadeusz Grajewski. "Architecture, narrative and promenade in Benson + Forsyth's Museum of Scotland." *arq* 4, no. 2 (2000): 123–36.
- Rashid, Hani. "Installing Space." In *The Art of Architecture Exhibitions*, ed. Kristin Feireiss and Jean-Louis Cohen. Rotterdam: Nai Publishers, 2001.
- Rentzhog, Sten. *Open Air Museums: The History and Future of a Visionary Idea*. Östersund: Jamtli Förlag, 2007.
- Richards, Larry Wayne, ed. *Canadian Centre for Architecture: Buildings and Gardens*. Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1989.
- Searing, Helen. "The Architecture Gallery." *Journal of the Society of Architectural Historians* 65, no. 1 (March 2006): 115–18.
- Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890–1937*. Exhibition. Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canada, May 23–October 15, 2000.



PRATIQUES INTERACTIVES ET IMMERSIVES : PRATIQUES SPATIALES CRITIQUES LA RÉALITÉ AUGMENTÉE DE L'EXPOSITION

ALESSANDRA MARIANI

« 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 soulevées¹. » 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. Nombre de chercheurs—dont Umberto Maturana et Francisco Varela—soutiennent que la biologie est présentement le siège d'une révolution comparable à celle qu'a connue la physique au cours de la première moitié du XX^e siècle et que cette révolution présente une vision radicalement nouvelle des processus de la vie grâce auxquels les êtres humains acquièrent la connaissance

* Cet essai développe et documente les notions de musée en tant qu'univers sensoriel brièvement présenté dans les articles suivants : « L'immersion sensible en exposition : Sensations urbaines une approche différente à l'urbanisme au Centre Canadien d'architecture », *Revue de la Culture matérielle* (Sydney : Presses de l'Université du Cap Breton, n° 67, 2008, p. 9-24) ; et « L'immersion sensible en exposition : une autre façon de communiquer les contenus ? », *Muséologies Les cahiers d'études supérieures* (Montréal : Institut du Patrimoine, vol. 2, n° 1, 2007, p. 48-75). Pour y parvenir, l'auteure amplifie les concepts d'appréhension sensorielle, d'interactivité dans l'espace muséal et d'installation immersive. La présente contribution reformule et renouvelle les idées exprimées dans les articles précédents par l'ajout de deux cas supplémentaires qui concourent au développement des notions abordées antérieurement tout en approfondissant les propos et les intentions.

¹ GIORDANO, Bruno, cité par KLEIN, Robert. *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 67.

du monde qui les entoure². L'espace d'exposition, auquel cet article est consacré, n'a pas échappé aux effets de la réflexion qui s'opère en ce sens depuis maintenant plus de deux siècles parce qu'il s'est révélé un excellent laboratoire pour les stratégies de la communication. Tel que nous le connaissons actuellement, dans sa forme la plus évoluée, perception, sensation et participation y convergent afin d'offrir au visiteur une compréhension de l'environnement basée sur un raisonnement empirique et inductif. Si les concepteurs d'exposition l'investissent dans le but d'intensifier l'expérience du visiteur par l'apport du « sensible », l'espace d'exposition n'a pas toujours bénéficié de cette ouverture. Cet article vise, par conséquent, à exposer succinctement les origines des pratiques immersives et sensorielles à l'œuvre dans l'espace muséal contemporain et à présenter le potentiel de ces processus à engendrer une réflexion, un raisonnement critique chez le visiteur. Une courte description de l'évolution des postures opérationnelles et intellectuelles du musée et de ces pratiques permettra d'en retracer la transformation, les modalités et l'application dans des œuvres, notamment l'installation *The Weather Project* par Olafur Eliasson présentée au Tate Modern à Londres, le pavillon médiatique de Diller + Scofidio *Blur Building* à Yverdon-les-Bains en Suisse et l'exposition *Sensations urbaines* présentée au Centre Canadien d'Architecture à Montréal.

D'après Paula Findlen, si la dimension sensorielle a contribué au développement du caractère social, séculier et civique de l'espace muséal³ à la Renaissance, elle a paradoxalement mené à la subordination visuelle dès le siècle des Lumières. Cette subordination, issue de la dualité des régimes épistémiques et sensoriels dominants au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, est aussi associée au développement de l'esprit nationaliste engendré par l'industrialisation et la consommation de masse. Au XIX^e siècle, la démocratisation du savoir et de la culture en tant que projet sociétal génère la multiplication des lieux de diffusion de la connaissance. Le musée, parmi ceux-ci, est pensé et conçu comme un livre déambulatoire devant instruire une

² MATURANA, Humberto R. et Francisco J. VARELA. *L'arbre de la connaissance : racines biologiques de la compréhension humaine*. Paris : Éditions Addison-Wesley, 1994.

³ Selon Paula Findlen, la Renaissance italienne a vu le rôle du *studium* moyenâgeux (où l'étude solitaire et monastique des phénomènes de l'univers et de la nature faisait de ces lieux des foyers culturels à l'accès considérablement réduit) se résorber au profit de la *galleria* « exhibitrice » de curiosités, espace public ouvert à dessein d'établir une nouvelle forme de socialisation fondée sur la collection et les commentaires formulés sous forme de conversation sur celle-ci. Ces activités ont mené au développement d'une connaissance empirique du monde, basée sur l'expérience qui détermine un objet par l'entremise de la perception. FINDLEN, Paula. *Processing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 1994, p. 100-109.

clientèle qui n'a ni le temps, ni la possibilité d'élargir ses connaissances de façon scientifique. La position oculo-centrique qu'il adopte devient ainsi essentielle à son bon fonctionnement : Tony Bennett affirme d'ailleurs que cette position a longtemps soutenu la tension *cartel – exposition*, subsumant la relation *objets – mots* dans cet univers visuel et transformant la collection muséale en un ensemble d'objets pédagogiques transmetteurs de sens et de récits progressistes⁴.

Cette conception du musée en tant qu'univers visuel s'est ensuite érodée à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle. La *muséologie de l'objet*⁵, basée sur la mise en valeur des objets, la restitution de sens et la construction de pouvoir évocateur, voit son mode opératoire remis en question au cours de l'entre-deux-guerres marquée par une première révolution au sein de la muséographie et des dispositifs expographiques. En art, à cette époque, les avant-gardes qui s'élèvent contre le système de la collection muséale, avec ses principes d'exclusion et de hiérarchies (les mêmes principes sur lesquels est fondée l'idée disciplinaire du musée moderne), formulent l'idée d'abolition de *haute et basse culture* telle que formulée par Arthur Danto⁶. Dans les autres disciplines, l'avènement des enquêtes scientifiques parrainées par l'État et l'apport des sciences de la communication bouleversent l'espace muséal : la finalité des messages se substitue à l'authenticité de l'objet. C'est à la fin de la Seconde Guerre mondiale, et de façon plus notoire au cours des années 1960, que le passage, selon les propos de Duncan F. Cameron, « d'une muséologie fondée sur un nouveau rapport au public et une nouvelle conception de l'exposition⁷ » se met en place. *L'objet ventriloque* de Bernard Clément⁸, le *sémiophore* de Krzysztof Pomian⁹, les *supports de messages* de Susan Pearce¹⁰,

⁴ BENNETT, Tony. « Pedagogic Objects, Clean Eyes, and Popular Instruction: On Sensory Regimes and Museum Didactics ». *Configurations*, The Johns Hopkins University Press, vol. 6, n° 3, 1998, p. 346.

⁵ DESVALLÉES, André et François MAIRESSE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, entrée « Médiation », p. 215-233.

⁶ DANTO, Arthur C. *Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-historical Perspective*. Berkeley (CA) : University of California Press, p. 147-162.

⁷ CAMERON, Duncan. « A Viewpoint: the Museum as a Communication System and Implications for the Museum Education ». *Curator*, n° 11, 1968, p. 33-40.

⁸ CLÉMENT, Bernard. « Le mythe de l'objet ventriloque ». *Histoires d'expo*. Paris : Georges Pompidou, 1983.

⁹ POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs, curieux : Paris-Venise, XVI^e-XIII^e siècles*. Paris : Gallimard, 1987, p. 38-47.

¹⁰ PEARCE, Susan. *Museum Studies in Material Culture*. Leicester : Leicester University Press, 1992.

sont issus d'une nouvelle ère, celle de la *muséologie de l'idée*¹¹, supportée par la sémiologie, les études du langage et celles de la communication. Comprendre l'exposition de cette manière veut dire aussi—comme c'est le cas de tout système d'interprétation—qu'il convient d'en accepter les défauts¹². Pour pallier ces manques, des programmes complémentaires interprétatifs sont développés, décentrant la position de la collection pour faire place à la recherche d'outils de communication plus performants. Les années 1990 voient les premières publications de ces recherches et corrélativement assiste au développement d'une muséologie dont le point focal n'est plus la vitrine. Le visiteur se voit placé dans l'espace de scénarisation qui devient d'abord interactif puis immersif. Naît alors la *muséologie du point de vue*¹³ issue des transformations parallèles des scènes culturelle et sociale : elle favorise un mélange, une hybridation des genres narratifs, des origines et des traditions dans l'espace muséal et évite—du moins à première vue—d'imposer un point de vue autoritaire tout en maintenant et en affirmant la position de gravité centrale du musée. Ce phénomène, contemporain de la montée de la fréquentation des visiteurs dans l'histoire du musée, oblige artistes et concepteurs d'exposition de tous genres à reconfigurer formes, images et modèles interprétatifs. De nouveaux espaces émergent : selon Stefano Chiodi, ils privilégient l'inclusion plutôt que la résistance et conservent le principe ambivalent de tolérance. Ils sont ouverts à la multiplication des visions et des sensibilités tout comme à leur neutralisation¹⁴.

Les origines des pratiques interactives et immersives dans l'espace d'exposition

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 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 vingt dernières années, les expériences concluantes dans les musées de sciences¹⁵ ont permis

¹¹ DESVALLÉES, André, Martin SCHÄRER et Noémie DROUGET. « Exposition ». In. DESVALLÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, op. cit., p. 151.

¹² *Id.*, p. 155.

¹³ Cette catégorisation de la muséologie a été développée par François Mairesse, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris.

¹⁴ CHIODI, Stefano. « Specie di spazio ». *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI*. Rome : Electa, 2010, p. 28-29.

¹⁵ SCHIELE, Bernard. *Le Musée de sciences. Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Montréal : L'Harmattan Communication, 2001, p. 72-77.

de plonger le voyeur¹⁶ 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, la diversification des applications en installation (art contemporain) a certainement contribué, et contribue encore, à l'évolution de la mise en exposition. L'installation, qui domine la pratique artistique depuis plus de vingt ans, est une amplification de ce que Rosalind Krauss a défini en tant que sculpture dans le champ élargi¹⁷. Dans son ouvrage *Installation Art and its Origins*, Julie Reiss situe quand à elle l'émergence de cette pratique sous la forme d'environnements mis en place dans les espaces d'art alternatif new-yorkais au cours des années 1950¹⁸, et soutient que le voyeur participant est la condition *sine qua none* à l'achèvement de cette forme d'art. Si Reiss ne fait pas état de la nature de l'implication ou de la participation du voyeur, Richard Wagner, dès 1849, en formulant la notion esthétique de *Gesamtkunstwerk* (l'œuvre d'art totale)¹⁹, avait jeté la base conceptuelle de cet idéal synesthétique en s'inspirant du théâtre antique lors d'un exercice de scénarisation. Wagner faisait appel à toutes les formes majeures d'art (peinture, sculpture, écriture, musique, etc.) pour concourir, avec l'architecture et l'environnement, à la manipulation de la perception de l'auditoire afin d'atteindre l'état d'immersion artistique totale. « *The line between art and life should be kept as fluid and perhaps as indistinct as possible* », disait cent ans plus tard l'artiste et théoricien de l'art Allan Kaprow²⁰. Ayant lui-même créé et documenté des installations et des happenings dès les années 1950-1960, il doutait de l'aspect participatif de ces

¹⁶ Nous utilisons le terme *voyeur* (dans le même sens que *viewer* en anglais) au lieu de visiteur ou spectateur afin d'accentuer la notion d'appréhension sensorielle.

¹⁷ KRAUSS, Rosalind. « Sculpture in the Expanded Field ». *October*, vol. 8, printemps 1979, p. 30-44.

¹⁸ REISS, Julie. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge (MA) : MIT Press, 1999.

¹⁹ Voir l'entrée « Theatre / German Romanticism and Naturalism » dans Britannica Academic Edition en ligne : <http://www.britannica.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/EBchecked/topic/590239/theatre/39410/German-Romanticism-and-Naturalism?anchor=ref464013> [consulté le 20 janvier 2012].

Voir aussi l'entrée « Œuvre d'art totale » dans l'*Encyclopédie Universalis* en ligne : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/> [consulté le 20 janvier 2012].

²⁰ KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments and Happenings*. New York : Harry N. Abrams, 1965, p. 260.

pratiques qui, à son avis, ne demandaient qu'une implication minimale du voyeur. Dans les faits, Kaprow travaillait au développement des notions d'expérience et d'environnement.

Au cours des années 1970, l'installation est devenue une stratégie contre les pratiques exclusives et élitistes de l'environnement muséal, une critique de la part des artistes qui questionnaient leur rôle dans un système qui considérait l'art comme un produit de consommation. Parmi ceux-ci, Ilya Kabakov a poussé plus loin l'investigation de cette dialectique en créant des espaces d'*installation totale*, offrant au voyeur des expériences immersives où il est submergé autant physiquement que psychologiquement par l'œuvre. Les installations totales de Kabakov appellent le réveil de sensations latentes, la réactivation de la mémoire personnelle afin de générer des vagues d'associations qui font en sorte que la réception de l'œuvre soit effectivement la condition primaire de son existence²¹. Le voyeur devient une composante de l'œuvre, parce que placé dans une situation donnée. « *Installation is a three-dimensional invention, and one of its features is a claim to totality, to a connection with universals, to certain models that, in the general view, no longer exist*²². » Pour Claire Bishop, le but ultime de cette pratique est le développement d'une position critique et, ultérieurement, l'engagement dans l'arène sociopolitique²³. Elle soutient aussi que cette émergence de l'art radical des années 1960²⁴ a mis en évidence la mission d'activation et de participation du voyeur à l'œuvre au sein de ces productions. En outre, nous croyons qu'elle aura brillamment transposé la dimension esthétique de l'art qui sous-entend un certain détachement vers un régime d'immanence qui sous-tend une représentation augmentée.

Loin de la contemplation statique et du désengagement vis-à-vis de l'œuvre, ces installations ont, par la suite—tout comme les mises en situation et les démonstrations dans les musées de sciences—, habitué le public à un spectacle et à une interaction conscientisés. L'examen attentif d'objets, d'artefacts ou d'œuvres ne suffisant plus, de nouvelles stratégies émergent aujourd'hui encore, soutenues par un contexte théorique de plus en plus étoffé. Pour Nicola Oliveira, « *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*

²¹ BISHOP, Claire. *Installation Art: a Critical History*. Londres : Tate Publishing, 2005, p. 14.

²² KABAKOV, Ilya et Victor TUPITSYN. « About Installation ». *Art Journal*, vol. 58, n° 4, 1999, p. 63.

²³ BISHOP, Claire. *Installation Art: a Critical History*. *op. cit.*, p. 11.

²⁴ *Id.*, p. 48-81.

*the work, in its creation and in its reception*²⁵. » Indéniablement, interactivité et immersion permettent au visiteur d'être coproducteur de ses propres expériences, de son interprétation des contenus, puisque l'exposition interactive/immersive lui offre de nouvelles possibilités, des choix qu'il n'avait pas auparavant.

L'interactivité

Polysémique, la notion contemporaine d'interactivité dans l'espace d'exposition implique une activité de dialogue entre un utilisateur et un objet, qu'il soit de nature numérique ou mécanique. C'est ce type d'échange qui produit la communication. Pour Vincent Mabillot, la situation est considérée interactive seulement si l'on peut attribuer « un comportement interactif à l'utilisateur et au système technique, c'est-à-dire que le support et les acteurs sont indissociables et coopérants de l'acte d'énonciation du discours »²⁶. Basée sur l'acte, l'intervention et l'échange²⁷, cette production de savoirs et de contenus engendrés par l'action de l'utilisateur fait de ce modèle la représentation la plus simple du principe interactif dans l'espace d'exposition, puisqu'elle requiert la manipulation de systèmes ou d'objets techniques. Apparus d'abord dans les musées de sciences, les systèmes interactifs avaient pour but la vulgarisation de phénomènes.

La manifestation de cette dyade se fait autrement dans l'environnement artistique. Les attaques des avant-gardes du XX^e siècle naissant qui accusaient le musée de cultiver un système de valeurs complètement dissocié du quotidien ont mis fin à la poursuite du projet idéaliste et téléologique moderne des Lumières. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, elles ont reconfiguré, au profit d'un tropisme politique, le rôle de l'artiste dans la société. Maintenant, cet artiste modéliserait, selon Nicolas Bourriaud, « des univers possibles au lieu de préparer et d'annoncer un monde du futur »²⁸. Pour y parvenir, il se doit de déconstruire la barrière entre le voyeur et son œuvre, afin de rejoindre le credo avant-gardiste qui est de rapprocher l'art du quotidien. Le concept d'interaction

²⁵ 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.

²⁶ MABILLOT, Vincent. *Les mises en scène de l'interactivité. Représentations des utilisateurs dans les dispositifs de médiations interactives*. Lyon : Université Lyon 2, thèse dirigée par Jean-François Têtu, 2000, p. 49.

²⁷ JULIA, Jean-Thierry. « L'illocutoire du dispositif (How to do nothing with links) », *Études de communication. Langages, information, médiations*. Lille : Université Lille 3, n° 29, 2006, p. 121.

²⁸ BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel, 2001, p. 13.

s'est ainsi développé de façon parallèle dans les milieux artistiques, et de manière particulièrement tangible dans des productions que Bourriaud a réunies sous le vocable d'*esthétique relationnelle*²⁹. Cet art, qui est en fait un « état de rencontre », germe dans l'environnement artistique depuis l'avènement du structuralisme. L'article « La mort de l'auteur » de Roland Barthes publié en 1968 fait foi d'une première reconnaissance de l'imminente position du spectateur, du voyeur, du participant—ou, dans le cas de ce texte précis, du lecteur puisqu'il s'agit de littérature—, de l'« Autre » qui aussi crée l'œuvre au moment de son intervention, sans en être l'auteur³⁰. Parallèlement, l'installation en art rend opératoire le mode interactif parce qu'elle abandonne le culte de l'objet au profit de l'interaction, coupant le voyeur de son habituelle relation de consommateur passif.

L'installation immersive

L'installation immersive est le dénouement naturel des principes interactifs dans le sens où la dématérialisation du message, ou de l'art, rend indispensable la réactivation de tout l'appareil sensoriel chez le voyeur. Pour de nombreux spécialistes de la question, le mouvement, le déplacement, la marche, combinés à la captation sensorielle (dans l'optique d'une perception sensorielle et d'une émotion accrues), déterminent si une œuvre est immersive. Pour Graham Coulter-Smith, toutefois, une installation immersive serait un film dans lequel il serait possible de se déplacer, augmentant ainsi les potentialités narratives³¹. Sa position plus circonspecte met de l'avant l'aspect de mise en scène de telles productions liant l'effet de réalité augmentée à celui d'un artifice de haut niveau, comme dans le cas de *The Weather Project*.

²⁹ *Id.*

³⁰ BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 61-67.

³¹ COULTER-SMITH, Graham. *Deconstructing Installation Art*. CASIAD (Centre for Advanced Scholarship in Art and Design), Southampton Solent University, 2006. En ligne : <www.installationart.net/Chapter2Immersion/immersion01.html> [consulté le 15 novembre 2011].



The Weather Project. © Olafur Eliasson, 2003, 26.7 m x 22.3 m x 155.4 m
Monofrequency lights, projection foil, haze machines, mirror foil, aluminium, and scaffolding
Installation in Turbine Hall, Tate Modern, London
Photo: Jens Ziehe
Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; and Tanya Bonakdar Gallery, New York

The Weather Project de l'artiste danois Olafur Eliasson, réalisé en 2003 dans le Turbine Hall (Tate Modern, Londres), recréait un environnement artificiel explorant l'ubiquité de l'atmosphère et des conditions météorologiques pouvant encore être vécues dans la ville. Cette manipulation spectaculaire de l'environnement (muséal et pseudo atmosphérique) était



The Weather Project. © Olafur Eliasson, 2003, 26.7 m x 22.3 m x 155.4 m
Monofrequency lights, projection foil, haze machines, mirror foil, aluminium, and scaffolding
Installation in Turbine Hall, Tate Modern, London
Photo: Jens Ziehe
Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; and Tanya Bonakdar Gallery, New York

générée par la dissipation d'une brume dans tout l'espace du hall du musée. Un miroir suspendu reflétait l'activité qui avait lieu au sol ; à l'extrémité du ce hall, une forme semi-circulaire géante composée de centaines de lampes monofréquence transformait l'espace en un immense paysage bichromatique qui oblitérait toutes les teintes sauf le jaune et le noir. Le résultat était un espace « autre » où une rencontre était possible, celle de l'idée d'une nature toujours existante dans le contexte urbain : la météo.



The Weather Project. © Olafur Eliasson, 2003, 26.7 m x 22.3 m x 155.4 m
Monofrequency lights, projection foil, haze machines, mirror foil, aluminium, and scaffolding
Installation in Turbine Hall, Tate Modern, London
Photo: Jens Ziehe
Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; and Tanya Bonakdar Gallery, New York



The Weather Project. © Olafur Eliasson, 2003, 26.7 m x 22.3 m x 155.4 m
Monofrequency lights, projection foil, haze machines, mirror foil, aluminium, and scaffolding
Installation in Turbine Hall, Tate Modern, London
Photo: Jens Ziehe
Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; and Tanya Bonakdar Gallery, New York

Cette météo hautement médiatisée conditionne toutefois nos comportements : l'installation d'Eliasson ramenait l'attention du participant à l'acte essentiel qu'est la perception de l'environnement tout comme elle permettait de réaliser que cette perception est instable et qu'elle fluctue continuellement. L'altérité des composantes de *The Weather Project* était une analogie du climat et de son imprévisibilité malgré les efforts que l'homme prodigue pour le maîtriser³².

The Weather Project a réinstallé le voyeur « dans le tableau », comme il était usuel de le faire dans le *cyclorama* du XVIII^e siècle. Notons qu'Olivier Grau rappelle dans son ouvrage *Virtual Art: from Illusion to Immersion*³³ que le peintre Robert Barker avait élaboré en 1787 un processus, « la nature à coup d'œil ». Il s'agissait d'une vue panoramique peinte sur un canevas circulaire où le voyeur situé en son centre pouvait embrasser d'un coup d'œil un paysage dont la perspective se corrigeait avec son déplacement. Ce *cylorama* n'est, selon Grau, qu'un des nombreux essais immersifs qui ont donné suite à ces expériences perceptuelles et phénoménologiques, culminant dans la dimension cognitive du cinéma. Loin d'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-présence³⁴, bref à l'évolution de l'image. Pour Denis Bertrand, il s'agit en fait de « participation énonciative », d'une « approche sensorielle des langages visuels », où « la plasticité n'est plus considérée comme autant de formats préétablis, présents *a priori* dans l'œuvre, mais comme un processus en devenir, rapporté à la corporéité et à l'ensemble de son activité motrice et sensorielle »³⁵.

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

³² MAY, Susan (dir.), Olafur ELIASSON, Bruno LATOUR, Doreen MASSEY et Israel ROSENFELD. *Olafur Eliasson: The Weather Project, The Unilever Series*. Londres : Tate Publishing, 2003.

³³ GRAU, Oliver. *Virtual Art: from Illusion to Immersion*. Cambridge (MA) : MIT Press, 2003, p. 56.

³⁴ *Id.*, p. 25.

³⁵ Voir BERTRAND, Denis. « Avant-propos », dans FIERS, William. « Polysensorialité et systèmes sensori-moteurs. À propos de quelques 'Sans titre' de Gérard Garouste ». *Nouveaux Actes sémiotiques*, n^{os} 86-87, Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2003, p. 5-6.

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 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-familiarization³⁶.

Une des répercussions de la diversification persistante des offres culturelles réside aussi 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 comme étant 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 ou intellectuelles.

Mécanismes perceptuels

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 notoire sur les modes de communication au cours

³⁶ CRARY, Jonathan. « Foreword ». In. OLIVEIRA *et al.*, *Installation Art in the New Millennium...*, *op. cit.*, p. 6-7.

des vingt dernières années³⁷ 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 à partir des données que nous recevons consciemment et inconsciemment. Il n'existe pas de modèles préétablis. Chaque perception est aussi individuelle à un autre niveau, 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 contemporaines³⁸ 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 est d'avis 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, mémoires associative, sensorielle, fonctionnelle qui 'dialoguent' entre elles pour construire notre compréhension globale de l'univers »³⁹.

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 souligne que « cette source de plaisir, 'le plaisir taxonomique', est le résultat de la perception simultanée de la rime et de la nouveauté »⁴⁰. 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

³⁷ FINNEGAN, Ruth. *Communicating the Multiple Modes of Human Interconnection*. Londres : Routledge, 2002.

³⁸ Dans leur théorie de la cognition, à laquelle on donne parfois le nom de « théorie de Santiago », MATURANA et VARELA (*L'arbre de la connaissance...*, *op. cit.*) 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 ».

³⁹ LUPIEN, Jocelyne. « Perception-cognition et les arts visuels ». *Visio*, vol. 1, n° 2, 1996, p. 65.

⁴⁰ CHANGEUX, cité dans LUPIEN, *id.*, 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.

plaisir (la reconnaissance et non la perception) : elle est simplement, selon Lupien, « une activité de classification et de construction de liens (historiques, formels, plastiques, stylistiques, iconographiques) »⁴¹. 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 ».

Pour Paul Hertz, l'installation en art contemporain 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*⁴². » Il n'est pas aisé d'utiliser l'approche de la sensorialité pour matérialiser la connaissance à travers le processus de 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.

L'immersion sensible dans d'autres types d'espaces

Dans les musées de sciences, la muséographie d'immersion a avant tout été développée pour répondre aux besoins des démonstrations de phénomènes. Elle vise 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 : pour Bernard Schiele, « 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 »⁴³.

⁴¹ LUPHEN, *id.*, p. 69.

⁴² HERTZ, Paul. « Synesthetic Art—An Imaginary Number? ». *Leonardo Journal of the International Society for the Arts Science and Technology*, vol. 1, n° 5, 1998, p. 349.

⁴³ MILLES, Roger. « L'évaluation dans son contexte de communication ». In. SCHIELE, Bernard (dir.). *Faire voir, faire savoir—La muséologie scientifique au présent*. Montréal :

Cette transformation du savoir implique qu'il ne s'agit pas de traduction directe, mais que le message produit peut contenir des déviations du signifié⁴⁴ ; 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 éloquente. 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.

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 pour l'exposition scientifique. De telles expositions sont elles aussi complètement axées sur le voyeur : elles visent à provoquer sensations et émotions. 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. Constance 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 postale⁴⁵.

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

Université du Québec à Montréal, Centre de recherche en évaluation sociale des ethnologies et Québec : Musée de la civilisation, 1989, p. 149.

⁴⁴ DAVALLON, Jean. « Exposition scientifique, espace et ostension ». *Protée*, n° 3, automne 1988, p. 5-16.

⁴⁵ 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.

musées⁴⁶. 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. 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 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. Pour Schiele, dans l'exposition immersive « 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 »⁴⁷.

Le cas du Blur Building

Ce deuxième exemple s'éloigne du concept habituel d'exposition pour réunir les notions d'œuvre (installation, sculpture, architecture), d'art immersif. Le *Blur Building*, était un pavillon médiatique que l'agence d'architecture new-yorkaise Diller + Scofidio⁴⁸ avait érigé sur le lac Neuchâtel à Yverdon-les-Bains en Suisse pour l'exposition nationale de 2002. *Blur* était une structure temporaire ellipsoïdale de 90 mètres élevée à 22,5 mètres au-dessus de l'eau, dont l'intégrité reposait sur un équilibre entre la tension et la compression des composants. Le pavillon était doté d'un réseau de conduits qui pompaient l'eau du lac et d'environ 31 710 gicleurs qui la renvoyaient en une bruine très fine et opaque⁴⁹, évoquant le mécanisme de la *Fog Sculpture* de Fujiko Nayara, à l'exposition universelle d'Osaka en 1970⁵⁰, et celui de la *Mist Room* d'Ann Veronica Janssens, à la Biennale de Venise en 1999⁵¹.

⁴⁶ DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan Communication, 1999, p. 257.

⁴⁷ SCHIELE, Bernard. « Introduction ». *Publics et Musées*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, n° 9, 1996, p. 10-13.

⁴⁸ DILLER + SCOFIDIO, *Blur the Making of Nothing*. New York : Harry N. Abrams, 2002.

⁴⁹ *Id.*, p. 302-303.

⁵⁰ En 1969 la compagnie Pepsi-Cola avait commandité l'organisme Experiments in Art and Technology pour qu'il conçoive l'environnement du pavillon de Pepsi-Cola pour l'exposition universelle de 1970 à Osaka (Japon). L'artiste japonaise Fujiko Nayaka créa un nuage autour du bâtiment en forme de dôme. C'est ainsi que 2520 gicleurs ont perpétué l'existence d'un



Blur Building. Photo: ©Beat Widmer, 2002

L'installation/exposition/performance était un hybride, une entité « transvergente » où l'interaction complète des éléments du bâtiment et du média électronique travaillait à accabler les sens du visiteur. *Blur Building* était un projet-média d'art et d'architecture intégrés⁵² qui visait la création d'un espace autre travaillant sur un mode d'auto-projection, facilitant la position et l'imaginaire de celui qui en faisait l'expérience en l'extrayant du monde de la perspective pour le projeter dans une dimension aperspective par le truchement d'un espace atmosphérique. *Blur* annulait la position omnidirectionnelle du visiteur pour lui offrir une perception modifiée et une nouvelle conception de l'espace. Pris dans un brouillard épais et blanc et couvert d'un imperméable intelligent, le visiteur devait réactiver son acuité visuelle, auditive et tactile pour se déplacer. Désorienté, il était mis dans une situation de dimension décentrée, comme peut le créer un vol aérien ; dans un espace sans limites, sans formes, l'empêchant de comprendre ce qui se passait *in et extra muros*. *Blur* était un système qui cherchait à outrepasser l'effet architectural ou

nuage de 46 mètres de diamètre pendant la durée de l'événement (six mois). DILLER + SCOFIDIO, *Blur the Making of Nothing*, op. cit., p. 63.

⁵¹ JANSSENS, Ann Veronica. *Mist Room*, pavillon de la Belgique, Biennale de Venise, 1999.

En ligne : <http://brusselsbodyspeech.org/index_en.php?action=artist_avj> [consulté le 15 novembre 2011].

⁵² DILLER + SCOFIDIO, *Blur the Making of Nothing*, op. cit., p. 325.

scénographique : les concepteurs y avaient introduit une dimension sociale en questionnant les rapports que l'on entretient avec la technologie et la confiance qu'on lui accorde dans un monde saturé d'information. *Blur* était aussi une stratégie explorant les relations qu'entretiennent le corps et l'esprit dans un espace architectural qui déplace l'expérience attendue ou conventionnelle de l'espace. Œuvre « atmosphérique », par ses effets de limites visuelles et ses défis à la convention de la notion de spectacle, *Blur* était un environnement qui favorisait la dispersion des foules plutôt que leur agrégation. L'aspect acoustique du projet était renforcé par une logique spatiale qui ne pouvait être appréhendée que par la déambulation ; sans référents visuels possibles (le port d'imperméables identiques oblitérait la distinction entre les participants), le son devenait la composante dominante⁵³.



Blur Building, vue de nuit. Photo: ©Beat Widmer, 2002

Pour ses créateurs, *Blur* était un endroit où il n'y avait rien à voir. Il s'agissait plutôt d'une surface interprétative vierge : un paradoxe lorsque comparé à une exposition universelle où la consommation visuelle est rapide et l'environnement un spectacle.

⁵³ *Id.*, p. 204-205.



Blur Building, vue du site. Photo: ©Beat Widmer, 2002

Œuvre *in media res*, *Blur* était aussi une matérialisation de l'univers surmédiatisé où l'abondance des émissions fait en sorte que plus rien n'est perçu et où un discours contre-culturel cherche à questionner la coercition exercée par la culture hégémonique. Ce pavillon doté d'une intelligence électronique était en fait un outil de médiation puisqu'il se transformait constamment au gré de la variation des éléments externes. Sans dispositifs contrôlant l'environnement, le nuage se serait dissipé pour révéler son ossature. *Blur* était enfin, selon Antonino Saggio, une œuvre clé qui permettait surtout de comprendre l'implication de l'univers numérique en architecture et l'application du concept d'interactivité en tant que nouveau catalyseur de la recherche architecturale contemporaine. Cette installation qui, selon lui, rompt avec toutes les conventions architecturales précédentes, devient le paradigme de l'architecture en devenir. Puisque cette architecture pouvait réagir, elle devenait l'espace de médiation⁵⁴ d'un scénario continu qui pouvait être lu tel un hypertexte.

⁵⁴ SAGGIO, Antonino. *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*. Rome : Carocci, 2010, p. 435-436.

La compréhension de l'univers sensoriel dans l'espace d'exposition : une nouvelle lecture de la matérialité

L'équipe Concordia Sensoria Research (CONCERT)⁵⁵, 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. Comme il a été avancé plus tôt, il faut se rappeler que, dans cet espace, l'organisation, l'esthétique et la rareté constituaient les principales échelles de valeur des objets exposés, contraignant le voyeur à des expériences essentiellement visuelles. 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 avec 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.

Nous entretenons une relation spécifique avec l'environnement et les objets qui nous entourent. Les recherches récentes sur la polysensorialité⁵⁶

⁵⁵ Cette équipe de recherche poursuit des travaux sur la vie culturelle des sens depuis 1988. De la variété des expériences sensorielles à l'anthropologie de l'odeur, au marketing multi-sensoriel, ils en sont arrivés à investiguer l'espace muséal avec des recherches comme le musée sensible—*Sensory Museum*—et, dernièrement, l'histoire de l'interactivité dans l'espace muséal—*The Hands-On Museum: Transition Periods*. Ce laboratoire de recherche dirigé par le professeur David Howes est basé à l'Université Concordia à Montréal.

⁵⁶ FIERs, *Polysensorialité et systèmes sensori-moteur...*, *op. cit.*

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.

Selon David Howes, « 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 sociétés⁵⁷. » Le sensorium ou l'appareil perceptuel total serait une construction sociale et culturelle en constante évolution⁵⁸. 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 Classen⁵⁹ en fait largement état lorsqu'elle examine les significations associées aux diverses sensations et facultés sensorielles de différentes cultures, on découvre une multitude de puissants symboles sensoriels qui y sont rattachés. La vue peut être, par exemple, 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 les 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, laissant 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

⁵⁷ HOWES, David. « Les techniques des sens ». *Anthropologie et sociétés*, vol. 14, n° 2, 1990, p. 115.

⁵⁸ HOWES, David et Jean-Sébastien MARCOUX. « Introduction à la culture sensible ». *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006.

⁵⁹ CLASSEN, Constance. « Foundations for an Anthropology of the Senses ». *International Social Science Journal*, vol. 3, n° 49, 1997, p. 402.

traditionnellement associés au raisonnement, tandis que le corps était pratiquement lié aux émotions. Pour préciser ce concept, Anthony Synott⁶⁰ 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 ; Jim Drobnick allègue que 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 visuality, 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*⁶¹.

La vision seule ne suffirait donc plus, et ce, 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 exponentielle⁶². En 2004, Joy Monice Malnar et Frank Vodvarka, spécialistes de la perception sensorielle en contexte architectural, ont analysé de façon pointue la dépendance sensorielle du contexte spatial. Pour 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

⁶⁰ SYNOTT, Anthony. *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. Londres : Routledge, 1993.

⁶¹ DROBNICK, Jim. « Reveries, Assaults and Evaporating Presences: Olfactory Dimensions in Contemporary Art ». *Parachute*, n° 89, hiver 1998, p. 10-19.

⁶² 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. CLASSEN, Constance. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures*. New York : Routledge, 1993 ; FINNEGAN, Ruth. *Communicating: The Multiple Modes of Human Interconnection*. Londres : Routledge, 2002 ; GEURTS, Kathryn Linn. *Culture and the Senses: Bodily Ways in Knowing in an African Community*. Berkeley : California University Press, 2002 ; SEREMATAKIS, Nadia. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Boudler (CO) : Westview Press, 1994 ; SUTTON, David E. *Remembrance of Repasts: An Anthropology of Food and Memory*. Oxford : Berg, 2001.

appelons « espace » ou de ce que nous définirions comme « lieu »⁶³. L'appréhension de l'espace serait essentiellement une corrélation synesthétique. C'est sur cette prémisse que le cas suivant a été élaboré : il s'agissait d'une mise en forme et en œuvre des recherches réalisées par le CONSERT, où l'espace d'exposition évoquait métaphoriquement l'espace urbain.

Sensations urbaines *au Centre Canadien d'Architecture*

L'exposition *Sensations urbaines* ouverte en 2005 invitait le visiteur à se réappropriar ses sens mineurs pour appréhender la ville ; elle proposait une expérience virtuelle de la ville en faisant appel aux sensations produites par des mécanismes particuliers intégrés dans l'exposition. Sons, odeurs, toucher et vision contribuaient à reconstituer la ville et donnaient à comprendre les problèmes liés à sa densité, à sa lumière ou son obscurité, à sa pollution



Vue de l'installation *Sensations urbaines*
© Centre Canadien d'Architecture, Montréal
Photo: Michel Legendre

⁶³ MALNAR, Joy Monice et Frank VODVARKA. *Sensory Design*. Minneapolis (MN) : University of Minnesota Press, 2004.

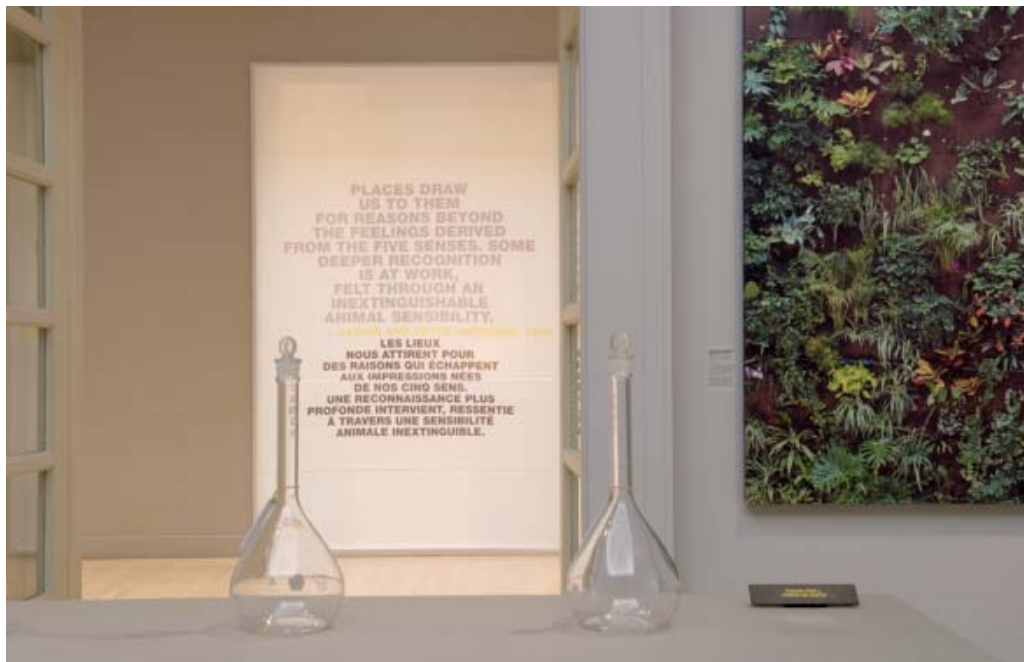
auditive, olfactive, etc. Il faut comprendre que l'exposition n'a pas cherché à reconstituer la ville : elle était orientée sur les perceptions sensibles primaires procurées lors de la découverte d'un univers. Basée sur une logique de production culturelle plutôt que de diffusion de savoir, l'exposition visait à augmenter l'efficacité de l'appareil visuel par l'addition de toute la gamme des sens dits mineurs en vue d'offrir d'autres interprétations et perceptions de la ville. Sous cet angle, l'exposition était basée sur des concepts immersifs puisque la reconstitution mentale d'espaces et de sensations était requise. Pour y parvenir, le visiteur devait réactiver ses sens mineurs et les rapporter à l'espace urbain : le voyeur devenait un élément essentiel et constitutif de l'exposition parce qu'un espace et un rôle lui étaient assignés.

Divisée en cinq thèmes (la ville nocturne, saisonnière, sonore, tactile et odorante), la première étape du parcours privilégiait une comparaison du système perceptif de l'homme à celui des animaux. L'éclairage de la première salle avait été réglé à la même intensité que celle perçue par les abeilles. La fréquence plus basse et la teinte bleutée de l'espace conjuguées aux silhouettes animales, aux citations sur les murs et aux enregistrements de fragments



Vue de l'installation *Sensations urbaines*
 © Centre Canadien d'Architecture, Montréal
 Photo: Michel Legendre

d'études ethno-zoologiques exprimés en plusieurs langues créaient un dédoublement d'effets cherchant à réactualiser le caractère polysémique que peuvent revêtir les perceptions. La deuxième salle intitulée la ville la nuit présentait les contradictions existantes sur le phénomène de l'obscurité urbaine ; la troisième salle, les saisons de la ville, présentait la négation de l'hiver qui prévaut dans les centres urbains de l'Amérique du Nord. Dans la quatrième salle, intitulée les bruits de la ville, des écouteurs diffusaient des enregistrements de *One Minute Vacation* de *Quiet American* produit par Aaron Ximm, un artiste de San Francisco ; d'autres transmettaient les enregistrements du projet de recherche *World Soundscape* réalisé entre 1960 et 1970 par Murray Scaffer à la Simon Fraser University. Cette salle présentait les sons des villes pour sensibiliser le public au paysage sonore, à la pollution auditive dans lequel il évolue, et l'aider à comprendre l'impact que peut avoir ce phénomène dans la ville autant sur le plan culturel qu'environnemental. La cinquième salle



Vue de l'installation *Sensations urbaines*

© Centre Canadien d'Architecture, Montréal

Photo: Michel Legendre

exposait la croûte terrestre⁶⁴ qu'est devenu au cours du dernier siècle l'asphalte, ainsi que le caractère visqueux, adhésif, granuleux et organique du bitume. Des dispositifs permettaient de constater la tactilité du medium, tandis que le côté évolutif de la substance valorisait la solution hygiénique qu'il représentait face à la saleté, à la poussière, à la pollution et aux bruits de circulation de la ville du XIX^e siècle. La dernière salle disséquait l'air de la ville et en exhibait tous les dangers ; smog, puanteur et parfums de fleurs étaient encapsulés dans des bouteilles que le visiteur était invité à découvrir en les humant. Divers systèmes de refroidissement, de purification et d'humidification de bâtiments par l'emploi d'aménagements horticoles en suspension évoquaient les solutions induites par ces nouveaux environnements.

L'exposition visait à évoquer et à appuyer une recherche orientée vers la restitution d'un bien-être souvent dérobé aux individus vivant la condition urbaine. À l'heure de l'homogénéisation accrue des agglomérations urbaines, ce retour suggéré vers la spécificité s'arrimait dans l'optique du bien-être individuel et collectif par l'établissement de meilleures conditions matérielles et spatiales.

Sensations urbaines s'inscrivait dans un mode de représentation interprétatif car le savoir qui y était exposé (dans ce cas ni la ville, ni les sens) ne pouvait être reproduit grandeur nature. De plus, l'expérience qu'y vivait le visiteur était à la fois tangible et abstraite et l'interprétation, bien qu'elle se voulait la plus directe possible, fonctionnait par principe métaphorique. En installant le sujet dans un environnement où les stimuli sensoriels sont reproduits artificiellement, l'exercice d'interprétation se trouvait à être transposé. Pour le Centre Canadien d'Architecture, *Sensations urbaines* était en fait le point de départ d'une suite logique et conséquente d'expositions sur la ville, sur le parcours que nous y faisons toujours scandé en trois temps (perception, jugement et participation), qui requiert une mise à l'épreuve conscientisée des qualités de celle-ci (la ville) dans le but de la critiquer, de l'évaluer et de finalement passer à l'acte en vue de la transformer. Si dans un premier temps *Sensations urbaines* proposait une expérience virtuelle de la ville, dans un second temps l'exposition visait à engendrer un débat sur la transformation des matériaux contemporains et leurs modalités d'association dans l'environnement. Elle soutenait une découverte des contrastes et promouvait une démarche qui libère des concepts formels et qui sous-entend par l'observation des hétérogénéités de l'espace urbain une recherche future

⁶⁴ ZARDINI, Mirko. « The Ground of the Modern City and the Preponderance of Asphalt ». In. ZARDINI, Mirko (dir.). *Sense of the City. An Alternate Approach to Urbanism*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture et Lars Müller Publishers, 2005, p. 239-240.

plus poussée sur le pittoresque et sur l'association de différences susceptibles de générer d'autres formes d'esthétisme. Finalement l'exposition plaidait pour un réel renouvellement du regard technique dans sa forme la plus irréductible et la plus subjective, mais pouvant devenir une forme plus constructive et plus productrice de réponses riches et moins formatées en matière d'urbanisme.

Au cours de la visite de ces espaces, 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 d'architecture. La nature de cet art n'étant pas accessible aux visiteurs profanes en raison de sa complexité, les concepteurs ont choisi de pratiquer une ouverture avec l'urbanisme et d'aborder quelques aspects parmi les plus évidents : éclairage, température, textures, environnement sonore.

Cette exposition, tout comme *The Weather Project* et *Blur Building*, était inscrite dans une logique et une pratique très actuelles d'exploration du médium exposition. Dans cette situation, la distinction et la sollicitation des divers sens a permis de réaliser que l'approche et l'interprétation des environnements, bien qu'elles soient arbitraires et inégales, peuvent être néanmoins canalisées et productrices de sens nouveaux à la condition de circonscrire et de mettre en scène adéquatement l'espace émetteur. Par ailleurs, il faut aussi admettre que ce stratagème (qui très souvent escamote les savoirs au profit de l'effet scénographique) peut devenir, dans d'autres cas, un moyen de rechange facile pour les concepteurs d'exposition 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*⁶⁵.

Les exemples exposés plus tôt abolissent le régime panoptique de l'espace muséal⁶⁶ puisqu'ils déconstruisent la dimension esthétique pour l'orienter vers une dimension éthique. Il s'agit en fin de compte d'une appréhension et d'une création de l'espace en tant que lieu socialement produit et expérimenté, tel que l'a décrit Michel de Certeau⁶⁷. En invitant le visiteur à recomposer les fragments qui lui sont présentés (sans présupposer qu'il y ait une méthode juste pour le faire), c'est au jugement de celui qui le vit que l'on s'adresse et à sa capacité de réflexion. C'est dans ce travail intellectuel que le rapport concepteur/visiteur se construit, en même temps que l'espace. Et si l'immersion sensible semble à prime abord neutraliser dans l'espace toute approche préétablie, elle vise néanmoins à favoriser chez le visiteur une formulation critique autant individuelle que sociale de l'espace.

⁶⁵ 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 2010].

⁶⁶ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.

⁶⁷ De CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990.



COMMUNIQUER L'ARCHITECTURE PAR LE MÉDIA EXPOSITION

MARIE ÉLIZABETH LABERGE

Les expositions d'architecture ont le vent en poupe. Les architectes jouissent aujourd'hui auprès du public d'une notoriété qui vaut bien celle des artistes contemporains. Le succès des manifestations traitant de l'art de bâtir est [...] le signe d'un engouement récent. (Lefaivre, 2002 : 29)

Depuis le début des années 80 (Blau, 1998), le nombre d'expositions présentant des sujets architecturaux augmente considérablement. Plusieurs musées dédiés à l'architecture ont également ouvert leurs portes pendant cette décennie¹ et quelques institutions très importantes sont fondées encore aujourd'hui. C'est le cas notamment de la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris en 2007² ainsi que du MAXXI—Musée national de l'art du XXI^e siècle—à Rome en 2009³. Le foisonnement d'expositions ayant pour thème l'architecture s'ajoute à quantité d'autres événements (biennales, festivals, journées dédiées au patrimoine ou au design, portes ouvertes) et productions culturelles (films, émissions télévisuelles, livres). On assiste à l'expansion d'un espace de communication portant sur l'architecture, espace ayant le potentiel d'instaurer un trop rare dialogue entre spécialistes et néophytes. C'est à la communication de l'architecture par le média exposition que nous allons nous intéresser, et plus

¹ Peuvent être cités en exemple le Pavillon de l'Arsenal à Paris (1987), le Deutsche Architektur Museum à Francfort (fondé en 1979 et ouvert en 1984), le Centre canadien d'architecture à Montréal (fondation en 1979, mais ouverture du bâtiment au public en 1989) et Arc en rêve Centre d'architecture à Bordeaux (1981).

² Cette institution regroupe le Musée des monuments français, l'Institut français d'architecture et l'École de Chaillot dans l'ancien Palais Chaillot.

³ Ce musée italien est l'œuvre de la récipiendaire 2004 du prix Pritzker, l'Anglo-Irakienne Zaha Hadid. Quarante pour cent de la superficie de l'institution est dédiée à l'architecture, les soixante pour cent restants présentant des œuvres d'art contemporain.

spécifiquement à deux façons de penser cette communication qui se sont succédé dans le temps. Dans un premier cas, c'est le bâtiment construit qui est communiqué. Il est alors perçu comme l'œuvre unique de l'architecte et la tâche du commissaire consiste à pallier l'absence de cet « original » par des reproductions et des représentations diverses. Une seconde manière d'aborder cette situation communicationnelle a gagné en popularité ces vingt dernières années. Plutôt que de mettre l'accent sur le bâti absent, c'est la communication du projet architectural qui est privilégiée. Différents aspects du projet sont alors présentés : l'idée génératrice, le processus créatif, le bâtiment et l'ensemble des documents produits pendant et après la conception.

L'exposition se distingue d'autres médias du fait qu'elle recourt à plusieurs modes de médiation; elle est donc un « multimédia ». Les médias choisis (objets, supports textuels et visuels, interactifs) sont agencés dans l'espace par une instance productrice (le commissaire) qui tente de les rendre signifiants pour les visiteurs qui vont le parcourir et ainsi, coproduire le sens du dispositif. Pour Jean Davallon, le choix de considérer l'exposition comme média :

[...] demande que l'on étudie à la fois comment l'exposition affiche une visée sociale et des objectifs déclarés (faire voir ou découvrir, expliquer ou convaincre, faire vendre, détendre ou délecter); comment elle traite l'information; comment le mélange d'éléments de nature sémiotique variée (images, textes, objets, etc.) qui la compose amène le visiteur à produire du sens; comment elle présuppose toujours la participation—ou du moins la présence—d'un destinataire; mais aussi quelles relations s'établissent entre elle et les visiteurs; comment enfin ces derniers sont à la fois objets des stratégies menées par l'instance de production et sujets de stratégies d'appropriation. (Davallon, 1999 : 44)

Penser l'exposition comme média implique d'envisager cette communication de plusieurs points de vue, en considérant ses composantes essentielles. Dans le cadre de cet article, le point d'entrée sera l'exposition elle-même par les moyens de présentation de l'architecture utilisés, mais seront analysés deux autres regards essentiels : celui du producteur-commissaire⁴ qui développe une

⁴ Nous utiliserons dans le même sens les mots « producteur » et « commissaire » pour désigner les concepteurs des expositions, et conserverons le terme « concepteur » pour parler des architectes.

stratégie en concevant l'exposition et celui du récepteur-visiteur à travers son activité d'interprétation⁵.

Reproduction et représentation : le bâtiment

Plusieurs auteurs s'étant intéressés à la communication de l'architecture en exposition envisagent la question de manière très similaire. Couvert note que :

[...] n'ayant rien d'autre à exposer que des représentations diverses d'un *original* absent par nature, le musée ou l'exposition d'architecture exposent en réalité leur propre mise en scène. [...] Représentations graphiques, dessins d'étude ou détails, photographies etc. composent le vocabulaire de base de l'exposition. (Couvert, 1997 : 30)

Tout comme Couvert, plusieurs commissaires et directeurs de musées s'entendent pour reconnaître que le grand défi des expositions d'architecture se situe dans l'impossibilité de montrer le bâtiment. Dans la littérature, cette manière d'envisager la mise en exposition de l'architecture est la plus fréquemment énoncée : « *Buildings are, while drawings, words, models, photographs only stand for buildings* [...] » (Forty, 2008 : 50). S'il est statué que l'architecture se matérialise exclusivement dans le bâtiment, comme cela est perçu à travers les termes « d'original » ou de « chose vraie, chose réelle » utilisés⁶, l'idéal consiste à transporter ce bâtiment dans le musée. Nous viennent alors en tête les éloquentes images de la campagne promotionnelle à l'ouverture de la Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris, où des bâtiments patrimoniaux de France étaient arrachés de leur site et transportés par bateau ou hélicoptère pour littéralement « entrer au musée ». Certaines expositions s'approchent de l'image utilisée pour cette publicité en présentant soit le bâtiment original, soit une reconstitution du bâtiment authentique; il s'agit du registre de la *reproduction*. Tout sera alors mis de l'avant pour permettre au visiteur de faire l'expérience du bâtiment. L'échelle constitue la plus importante contrainte à l'utilisation de ce moyen, bien que quelques cas transcendent cette limite : l'Autel de Pergame dédié à Zeus et Athéna au

⁵ Précisons que, si nous illustrons nos propos par des exemples tirés de diverses époques, notre approche est avant tout motivée par l'étude d'un dispositif communicationnel et nous n'avons aucune prétention de dresser un panorama exhaustif de l'histoire de ce champ.

⁶ Buchanan (1987), Croft (2002) et Sparke (2008) parlent de « *real thing* » ou de « *real subject* ».

Pergamon Museum de Berlin⁷ et le Temple d'Isis de Dendour au Metropolitan Museum of Art de New York⁸ sont représentatifs de cette approche. La Cité de l'architecture et du patrimoine offre une illustration contemporaine d'utilisation de la reproduction; une unité d'habitation de la Cité radieuse de Marseille (1946-1952) par Le Corbusier y a été *retranscrite*⁹ dans la galerie d'architecture moderne et contemporaine.

Les préoccupations principales d'un commissaire d'exposition qui choisit de présenter l'architecture en utilisant ce registre de la reproduction se situent essentiellement au niveau du respect de l'intégrité du bâtiment original. Pour cette raison, aucune information supplémentaire n'est généralement placée au sein même du bâtiment reproduit puisqu'elle pourrait faire interférence au propos principal. La stratégie de communication du producteur est assez simple : faire fi de l'environnement muséal pour placer visiteur et objet en situation de présence directe. Cette situation s'inscrit dans une logique de muséologie d'objet, typique de la muséographie de l'art la plus classique, soit un tableau placé au mur avec un cartel qui donne quelques informations de base. Il semble ainsi convenu que l'architecture est une grande sculpture évidée que le visiteur peut parcourir pour l'apprécier, ou alors une installation immersive dont il peut faire l'expérience. Mais, jusqu'à quel point l'absence de contexte « réel » influe-t-elle sur la perception que le visiteur peut avoir d'un bâtiment? Qu'en est-il de son échelle, qu'il est alors impossible de comparer avec celle de ses voisins? Quel impact visuel le bâtiment avait-il dans son environnement initial? Et quelle était son orientation géographique, facteur déterminant pour la conception¹⁰? Ces interrogations soulèvent la question plus générale de la définition de l'architecture. Nous avons soutenu qu'en exposant une reproduction, le commissaire cherche à communiquer le « bâtiment ». Mais où le bâtiment s'arrête-t-il exactement? Le contexte, selon les facettes

⁷ Précisons que si l'Autel est présenté dans le musée comme étant authentique, il s'agit réellement d'une reconstitution à partir de fragments trouvés sur le site et qui ne peut être identifiée comme exacte. Soulignons également la controverse qui entoure ce bâtiment, que la Turquie réclame à l'Allemagne. Pour une intéressante réflexion sur cet exemple, voir Bilsel (2005) et Miller (2007).

⁸ Ces exemples sont tirés d'institutions ne présentant pas spécifiquement de l'architecture puisqu'il s'agit de bâtiments très anciens, donc plus exactement de patrimoine architectural intéressant l'archéologie.

⁹ Robert Dulau, concepteur de cette œuvre, préfère parler de *retranscription* plutôt que de *reconstruction* puisque l'unité construite comporte certaines différences par rapport à l'original. Par exemple, la structure de béton armé a été remplacée par une structure métallique recouverte de béton. Pour plus de détails, voir Texier (2009).

¹⁰ L'orientation géographique aura souvent un impact immense sur le design d'un projet. Par exemple, en situation nordique, une moins grande fenestration sera placée du côté nord du bâtiment qui de toute façon ne procure que peu de lumière et doit protéger des vents froids.

retenues ici, n'en fait-il pas au moins un peu partie? Et concernant la lumière, serait-il pertinent de recréer un éclairage similaire à celui qui baigne naturellement le bâtiment? Jusqu'où le commissaire devrait-il aller pour « recréer » l'expérience réelle? De son côté, le visiteur passe une portion importante de sa vie dans des bâtiments et, pour peu qu'il vive en milieu urbain, ceux-ci ont été conçus par des architectes. Si ce visiteur n'est généralement pas sensible à l'environnement architectural, comment est-il possible d'espérer que son expérience de visite soit signifiante quand elle ressemble autant à une situation quotidienne? Est-il attendu du récepteur que sa sensibilité à la qualité des espaces, des assemblages, des détails soit automatiquement décuplée du fait qu'il visite ce bâtiment dans un musée? Nous croyons que l'utilisation du registre de la reproduction à échelle réelle ne permet que la communication d'un nombre restreint d'aspects du bâtiment. Si un tel registre est utilisé, il est essentiel de compléter le dispositif par des aides à l'interprétation, telles que la visite commentée, l'audioguide ou le document d'information, qui correspondent au « guidage » que doit concevoir le producteur de l'exposition. Davallon insiste d'ailleurs sur l'importance des stratégies de « guidage » :

S'engager dans l'utilisation de l'exposition pour communiquer un savoir confronte à la difficulté de contrôler et de guider l'activité du visiteur. Il s'agit en effet : (i) de développer son activité d'interprétation; (ii) d'orienter globalement celle-ci autour du contenu scientifique; (iii) de faire que le résultat de cette activité interprétative corresponde, sans trop d'erreurs, à ce contenu. (Davallon, 1999 : 125)

Pour l'œil averti, la reproduction peut permettre l'apport d'un important contenu scientifique. Mais, si le dispositif ne s'accompagne d'aucun guidage (ou moyens d'interprétation), l'accès au « monde scientifique » (Davallon, 1999) est loin d'être assuré pour le néophyte.

L'exposition de fragments d'un bâtiment est un autre type de présentation qui utilise le registre de la *reproduction*. Ce choix de médiation correspond surtout à certaines des premières manifestations de mise en exposition de l'architecture au musée, du milieu du XVIII^e au début du XIX^e siècle. Nous pensons au musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir à Paris (1793), premier exemple connu de regroupement chronologique de fragments et moulages, et aux *Architectural courts* du musée South Kensington de Londres (1873) où les moulages anciens sont plutôt classés par lieu de provenance. Du point de vue du producteur, la stratégie de mise en espace

utilise le registre de la synecdoque¹¹ : il souhaite que le fragment réel ou le moulage soit pris pour le bâtiment en entier. Dans les deux cas énoncés, la disposition des fragments et moulages par ensembles thématiques fait de chaque portion de l'exposition une représentation de la culture architecturale de l'époque ou de la région géographique choisie. Le caractère unique du « bâtiment » semble avoir beaucoup moins d'importance. L'architecture est alors davantage présentée comme l'ensemble de la production d'un temps/lieu, et le détail permet d'en apprécier les spécificités. Ainsi, si l'outil fragment lui-même participe du registre de la reproduction, une telle mise en espace le positionne plutôt du côté de la représentation. Le visiteur devrait-il pouvoir s'imaginer les apparences d'un lieu géographique ou d'une période passée par l'immersion dans un ensemble recomposé de fragments? L'exercice peut sembler très exigeant. Pour le visiteur expert, il est possible de croire que, reconnaissant les détails typiques d'une époque, il arrivera à utiliser sa connaissance des formes architecturales et des échelles typiques à ce temps pour imaginer l'expérience réelle d'un tel lieu. Mais il est plus probable que, même pour ce type de visiteur, la visite s'apparente davantage à une simple immersion dans un univers (pas celui de l'époque représentée, mais bien une représentation de celle-ci). Il fait ainsi l'expérience de l'échelle du dispositif et peut admirer la beauté des détails architecturaux. Si la présentation de fragments a connu ses heures de gloire il y a déjà plusieurs décennies, le fragment n'a pas disparu des expositions d'architecture. Dans certains cas, la synecdoque peut toujours fonctionner, comme le soutient Teyssot (bien que celui-ci parle plutôt de métonymie¹²) :

[This] strategy can be called metonymic—this is the strategy of the fragment presented as a statement about the whole—all the philosophy of romanticism and German idealism turns around

¹¹ À la suite de Fontanier (1968), la synecdoque est comprise ici comme un « trope par connexion » pour lequel « la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou l'idée de l'autre. » (Fontanier, 1968 : 87) Ici, le fragment est placé en représentation du tout qu'est soit le bâtiment entier ou alors la période stylistique de création. Dans ce dernier cas, la période stylistique ne peut être définie sans considérer les détails architecturaux qui notamment permettent de la reconnaître. Plus spécifiquement, il s'agit d'une synecdoque particularisante de type référentiel (μ), tel que défini par Saouter (1995).

¹² Dans son texte, Teyssot ne précise pas la définition retenue pour *métonymie*, mais ce qu'il en dit—cette idée du fragment exposé pour représenter un tout—correspond à la définition ici choisie (et souvent retenue) de *synecdoque*. Pour plusieurs auteurs, la synecdoque est entendue comme un type de métonymie. Cette dernière implique un rapport de contiguïté entre le terme substituant et le terme substitué (par exemple cause-effet, contenant-contenu), alors que la synecdoque suppose un rapport d'imbrication ou d'inclusion. (Meyer, 1993)

the hermeneutic relationship of the fragment of the whole. It is deeply rooted in Western thinking that the piece brings you knowledge of the whole, and this can work in contemporary exhibitions. (Teyssot dans « Architecture on Exhibit », 1989 : 25)

L'exposition *Herzog & de Meuron : Archéologie de l'imaginaire*, présentée en 2002-2003 par le Centre canadien d'architecture (CCA) de Montréal, sous le commissariat de Philip Ursprung, a utilisé cette approche du fragment en exposant la Bibliothèque de l'école technique d'Eberswalde (1999) à partir des grandes plaques de béton sérigraphiées qui ont servi à réaliser l'enveloppe du bâtiment. L'élément novateur de ce bâtiment se manifestait dans la richesse et l'originalité du détail. Le fragment se faisait ainsi un porte-parole efficace de l'ensemble du bâtiment. Du point de vue du récepteur-visiteur, cette forme de médiation permet à la fois l'expérience directe d'authenticité du fragment et l'appréciation du détail technique « réel » qui est certainement plus forte que s'il s'agissait de sa représentation dessinée ou sous forme de maquette. Toutefois, si l'objectif est de communiquer le bâtiment dans son ensemble, le producteur-commissaire devra présenter d'autres éléments, des photographies par exemple, qui permettront d'imaginer comment ce détail se rattache à l'œuvre bâtie entière. L'expérience de l'échelle réelle du fragment peut ici aider à imaginer l'échelle du bâti puisque le visiteur y trouve un point de comparaison sensible.

Comme il est rarement envisageable d'exposer une reproduction complète et assez exceptionnel que le commissaire dispose de fragments (et surtout que ces fragments soient des médiations efficaces du bâtiment), les *représentations* sont plus couramment utilisées dans les expositions :

[...] the evident embarrassment hobbling an architecture curator is that it's impossible to put buildings inside museums, so we wretched castrati—never able to put our thing itself on display—are forever condemned to representations and simulacra in one form or another. (Kipnis dans Betsky et coll., 2005 : 111)

Les représentations dont parle Kipnis, qui doivent pallier l'absence du bâtiment « réel », sont les dessins (croquis, projections orthogonales, perspectives), les photographies, les vidéos, les images de synthèse (modélisations 3D informatiques) et les maquettes (de travail, de structure, de présentation, etc.). Ces représentations, nous en convenons avec Lootsma (2001), ne pourront jamais pleinement remplacer l'expérience réelle de visite du bâti. Cette expérience devra plutôt être reconstruite mentalement par le visiteur qui

interprète les diverses représentations. Bessot mentionne que « [les] représentations graphiques permettent de communiquer des informations qui se substituent à la perception. » (Bessot, 1994 : 7) Puisque le bâtiment ne peut être perçu dans sa réalité, des représentations (en partie graphiques) sont présentées afin de le communiquer. L'efficacité de cette substitution constitue, selon Davallon (1996), un enjeu majeur de l'exposition d'architecture : « [...] l'enjeu est la possibilité pour le visiteur, de voir des objets réels [—les bâtiments—] derrière les objets exposés. » (79) L'auteur a également exprimé cette idée, pour l'ensemble des expositions, en parlant des formes de guidage conçues par les commissaires, qui consistent entre autres à « chercher un *accord sur les références* entre le producteur et les visiteurs » (Davallon, 1999 : 134); une « référence » essentielle étant, dans le cas qui nous occupe, le bâtiment. Un certain nombre d'auteurs reconnaissent l'importance de cet enjeu. Polledri soutient que :

Aside from the additional effort required of a visitor to an architectural exhibition to imagine the real work on the basis of a drawing or a model, architecture and design shows must also compensate for the public's relative lack of knowledge. (Polledri dans « Architecture on Exhibit », 1989 : 28)

En plus de mentionner cet exercice important de coproduction du sens que doit faire le visiteur pour que l'exposition fonctionne comme média, Polledri souligne l'ampleur du défi que pose cette communication, particulièrement pour le néophyte. La stratégie la plus fréquente pour rendre possible cette communication, à l'image de la manière de concevoir le bâtiment pour l'architecte, consiste à multiplier les outils de représentation. La mise en série des éléments assure l'apport d'un maximum d'information. Comme l'indiquent Blau et Kaufmann, « la plupart des représentations architecturales ne sont pas des images uniques, mais appartiennent à des groupes et (...) la pleine signification d'une image architecturale ne peut être saisie que dans le contexte sériel du groupe » (Blau et Kaufman, 1989 : 13). Pour le récepteur, ce type de présentation est très complexe. Il doit d'abord reconnaître la série (lier entre eux les éléments qui représentent le même bâtiment¹³), puis interpréter les informations spécifiques que chaque outil sémiotique contient et, finalement, rassembler ces informations pour recomposer en imagination le bâtiment. Davallon, dans son étude sémiotique des expositions d'architecture, a déjà

¹³ Les recherches que nous menons actuellement sur la réception des expositions d'architecture par des visiteurs architectes et non-architectes nous indiquent que l'enjeu de la reconnaissance de la série est crucial pour la construction de sens du visiteur, quel que soit son profil (architecte ou non).

souligné les difficultés envisageables, du point de vue du visiteur, pour ces présentations sérielles :

[La] juxtaposition [des différents moyens de représentation], pratique assez courante dans ce genre d'exposition, est souvent loin de lever la difficulté et de faciliter la tâche du visiteur. Cette pratique présuppose en effet une maîtrise des différences sémiotiques entre ces outils et l'utilisation qui est faite de ces différences par les professionnels de l'architecture. (Davallon, 1996 : 78)

Dans cette tentative de substituer des représentations à la perception, l'objectif communicationnel peut être décomposé en deux. Premièrement, il importe que le visiteur puisse se former une image mentale du bâtiment—ce que Wang¹⁴ (1993) a nommé « *morphology* » et que Treib¹⁵ (1996) décrit comme étant la combinaison de la forme et de l'espace—et deuxièmement, qu'il imagine l'expérience qu'il vivrait s'il visitait le bâtiment réel¹⁶. Ainsi, le bâtiment est conceptuellement décomposé en deux aspects. Évidemment, il est impossible d'établir avec précision la frontière entre la dimension spécifiquement matérielle et celle plus expérientielle du bâtiment, mais cette subdivision apparaît pertinente dans le cadre de cette discussion puisqu'elle permet d'isoler certains aspects du bâtiment pour mieux penser leur présentation en exposition.

Pour la première facette de la communication de l'original absent par des représentations, soit sa *matérialité* exprimée à travers la forme et l'espace, il serait juste de dire que le bâtiment est plus ou moins envisagé comme une sculpture. Le visiteur doit imaginer sa forme, son organisation spatiale, ses matériaux, son apparence. Parmi les moyens dont dispose le producteur, celui qui est généralement considéré comme étant le plus accessible et le plus parlant pour tout public est la maquette. Tous les types de maquettes ne communiquent pas avec la même efficacité la forme et l'espace du bâtiment. Le plus approprié serait la maquette dite finale ou de présentation. Mais, suivant le traitement de la maquette, l'interprétation attendue du visiteur sera plus ou moins complexe. Par exemple, la typique maquette toute blanche, qui permet à l'architecte de percevoir les volumes avec précision, nécessitera un travail interprétatif

¹⁴ Wang (1993) parle de trois catégories formant une matrice pour comprendre les phénomènes bâtis, ces catégories étant : « *use, morphology and concept* » (64).

¹⁵ Pour Treib (1996), quand l'architecture est considérée du point de vue de sa représentation, elle comporte trois dimensions : « *experience, form/space, and idea* » (94).

¹⁶ Wang (1993) nomme cet aspect « *use* », les usages faits de l'œuvre architecturale, alors que Treib (1996) préfère le terme « *experience* ». Nous parlerons plus loin de la troisième catégorie ou dimension identifiée par les auteurs, soit l'idée ou le concept.

considérable de la part du visiteur pour imaginer l'apparence des façades avec les couleurs et finis des matériaux extérieurs (en tenant pour acquis que le visiteur a trouvé cette information sur un autre élément exposé). Pour faire comprendre l'organisation intérieure, un commissaire pourra choisir de présenter une maquette dans laquelle a été pratiquée une coupe, rendant possible la perception des différentes hauteurs de plancher et des circulations verticales. Nous connaissons encore bien peu la réception effective des visiteurs, mais il nous semble fort possible que cet outil « maquette », jugé accessible pour tout public, nécessite plus d'efforts que ce qui est généralement admis. Il se peut qu'un visiteur apprécie l'esthétique de l'objet, le savoir-faire de celui qui l'a confectionné, mais en fasse peu d'usage pour le lier aux autres éléments et imaginer l'apparence de l'œuvre construite.

Quel que soit le moyen choisi—maquette, perspectives, projections orthogonales—, il sera toujours exigeant pour le visiteur de se former une image mentale à partir des médiations. Du point de vue du producteur, le choix de cette stratégie revient plus ou moins à décider de présenter l'architecture par ses propres moyens habituels, donc en utilisant les outils experts. Pour certains commissaires, ce choix n'est tout simplement pas valable¹⁷ : « it would be a mistake to show only architectural drawings or other tools of the profession—this is like the musician exhibiting sheet music rather than playing. » (Teyssot dans « Architecture on Exhibit », 1989 : 26).

En plus de sa dimension matérielle, il est admis que le bâtiment se définit en grande partie par sa *dimension expérientielle*. Une part essentielle de cette expérience réside dans l'appréhension de l'échelle. L'insertion de figures humaines dans les représentations exposées est souvent jugée efficace pour communiquer l'échelle. Or, il est fréquent que les objets exposés ne comportent pas cette information, tant dans les dessins et maquettes que dans les photographies. Les clichés le plus souvent utilisés pour présenter l'architecture en exposition ont été pris tout juste à la fin de la construction; ils ne montrent aucune trace d'usure ou d'occupation. L'œuvre architecturale y est indemne, mais il est plus difficile d'y lire l'échelle et d'imaginer l'expérience qu'en font les occupants. Du point de vue du producteur, la volonté esthétisante l'emporte généralement sur la part communicationnelle de l'exposition, particulièrement pour les photographies. Nous croyons que plusieurs visiteurs aimeraient voir des photographies animées par des occupants de ces espaces, les aidant à imaginer cette architecture comme lieu vivant, habité, incarné.

¹⁷ Généralement, les commissaires qui rejettent ces moyens privilégient plutôt l'utilisation des installations qui permettent un contact direct avec l'œuvre de l'architecte. Ce moyen sera discuté plus loin.

Une autre manière de communiquer l'expérience de visite architecturale en exposition consiste à simuler une déambulation dans le bâtiment en utilisant une vidéo qui permet de parcourir l'espace selon plusieurs points de vue et à divers moments de la journée. Un tel moyen offre l'opportunité d'accéder à l'ambiance sonore du projet, d'apprécier l'utilisation qui est faite des espaces et de voir le jeu de la lumière sur les matériaux. Le bâtiment prend ainsi des allures de lieu de vie plutôt que d'être seulement représenté comme une œuvre à ne pas souiller. Dans les cas où le bâtiment n'est pas réalisé, il est toujours possible de recourir à la modélisation 3D et à l'animation pour obtenir des résultats semblables, quoique des efforts importants soient nécessaires pour créer l'ambiance sonore. Pour le producteur-commissaire, le média vidéo a comme avantage de permettre un grand niveau de contrôle de ce qui est transmis. Cependant, du point de vue de la réception, il exige souvent un long temps de visionnement. Cet aspect est à considérer dans la conception d'une exposition : il est préférable d'éviter de recourir systématiquement à ce moyen, surtout si plusieurs bâtiments sont présentés.

Pour certains commissaires, la meilleure manière de s'approcher de l'expérience réelle du bâti en exposition est l'installation. Mildred Friedman, qui était alors directeur du Walker Art Center, exprime sa préférence pour ce type de médiation :

The first¹⁸ [exhibition], by Frank Israel, consists of six full-scale pavilions, each made of wood and precast concrete panels, designed in different ways. [...] We believe that the « real » scale of these works is essential to an understanding of architecture, as the average layperson cannot read plans well enough to have any sense of space, enclosure or materials.
(Friedman dans « Architecture on Exhibit », 1989 : 24)

Dans un tel cas, il est demandé à l'architecte, dont l'œuvre est également exposée de manière plus traditionnelle, de concevoir une intervention dans l'espace des salles muséales. Daniel Libeskind, dont l'œuvre la plus célèbre est certainement le Musée Juif de Berlin, en a fait l'exercice en 1997 au Nederlands Architectuur Institute (NAI), pour l'exposition *Beyond the wall 26.36 [degrees]*. Il a rempli l'espace d'exposition de ses formes métalliques aux angles très aigus et a amplifié l'aspect dramatique de l'installation par des éclairages contrastés. En pénétrant dans la salle, le visiteur pouvait ainsi

¹⁸ Cet exemple est tiré de la première d'une série de six expositions—intitulée *Architecture Tomorrow*—présentant le travail de jeunes firmes d'architectes.

d'emblée, sans même avoir à porter son attention sur un objet, avoir accès à l'atmosphère typique du travail de cet architecte :

Intended to challenge the traditional form of the architecture exhibition and to present something beyond “mere representation of a building or of a particular work”¹⁹, Libeskind wanted the experience of space, the “fusion of seemingly irreconcilable dimensions”²⁰, to be the principal object in the show. (Chan, 2010)

Nous croyons que ce type de médiation a un potentiel communicationnel très élevé pour l'architecture de Libeskind, qui possède une signature claire et forte, reproductible à l'échelle des salles du musée. Ce n'est pas forcément vrai pour tous les architectes ou tous les bâtiments. Il est difficile d'imaginer, par exemple, une installation efficace pour un bâtiment dont les grandes dimensions constituent l'essentiel de l'expérience. L'installation est souvent jugée intéressante pour communiquer l'architecture, mais est-ce vraiment une expérience de « bâtiment » qui est communiquée? Ne s'agit-il pas plutôt d'une autre œuvre du même architecte ou alors plus généralement de la « signature spatiale » de l'architecte? Le statut exact de ce type de médiation ne nous apparaît pas clair, ce qui ne signifie pas qu'il ne soit pas intéressant. Nous croyons toutefois qu'il ne devrait pas être utilisé seul si l'objectif est de communiquer un bâtiment précis et qu'il est loin de convenir à tout type d'architecture. Précisons aussi la nécessité, afin de pouvoir considérer que l'architecture y est communiquée, que l'installation soit conçue par l'architecte dont l'œuvre est exposée. Autrement, il s'agit plutôt de l'interprétation d'un autre architecte travaillant de concert avec le commissaire. Une telle interprétation se situe dans le registre classique de la mise en exposition. Davallon a exprimé ainsi les limites entre installation et exposition :

[...] venu pour voir un ensemble d'objets réuni par un producteur, le visiteur va se trouver emporté vers le monde auquel appartiennent ces objets. Il apparaît donc comme constitutif de l'exposition que l'objet soit là pour représenter son monde et non l'intention du producteur. Toute exposition qui quitte cette règle constitutive quitte aussi le registre de l'exposition pour entrer dans celui de l'œuvre. C'est sur cette

¹⁹ Chan ne mentionne pas dans son texte la référence exacte de cette citation, mais nous avons pu la retracer : LIBESKIND, Daniel. (2001). « Beyond the Wall, 26.36° ». In FEIREISS, Kristin et Jean-Louis COHEN. *The Art of Architecture Exhibitions*. Rotterdam : NAI Publishers, p. 66.

²⁰ *Ibid.*, p. 69.

limite que joue l'*installation* en art contemporain. (Davallon, 1999 : 29)

Davallon donne comme exemple l'installation artistique, mais nous ne voyons aucune raison de penser que le même principe ne peut être appliqué à l'installation architecturale.

Lorsque la communication de l'architecture est envisagée sous l'angle de la mise en présence du bâti absent, un enjeu existe en ce qui concerne le sujet de l'exposition : les deux instances qui entrent en communication, le commissaire et les visiteurs, doivent « parler » de la même chose. Quand le registre de la reproduction est utilisé, par la présentation intégrale du bâti (qu'il soit ou non authentique), nous considérons que le visiteur peut appréhender la matérialité du bâtiment et en faire une expérience assez proche de celle d'origine (mis à part le contexte bien sûr). Le défi prend de l'ampleur quand le visiteur doit accéder par son imaginaire à une représentation mentale qui soit suffisamment proche de la réalité. Selon cette manière de penser la communication de l'architecture, le bâtiment acquiert une espèce de statut d'icône, figée dans le temps. Ce statut s'apparente, selon nous, à celui de l'œuvre d'art. Or, si l'architecture participe sans contredit d'une pratique artistique, il ne s'agit là que de l'une de ses dimensions. L'architecte est un professionnel qui conçoit des lieux en fonction d'un programme donné par un client. Ces espaces doivent aussi répondre à de nombreux éléments de contexte et de contrainte. À notre avis, la présentation de l'architecture par le bâtiment-icône constitue une réduction de ce qu'est en réalité l'architecture. Une autre approche de l'exposition d'architecture, exprimée par plusieurs auteurs, apparaît au début des années 90. Cette nouvelle approche place plutôt le *projet* au cœur de la communication.

De la représentation à la présentation : le projet

Certains auteurs contemporains (voir notamment Chan, 2010) ne partagent pas la conception présentée jusqu'ici selon laquelle les termes *bâtiment* et *architecture* sont jugés interchangeables. Forty (2008), par exemple, considère que l'architecture utilise, depuis plusieurs siècles, différents modes d'expression :

Far from being a single medium activity, architecture has, since the sixteenth century, always involved multiple media, operating variously through building, drawing, writing, speaking—and, since the early twentieth century—photography, film and exhibitions. (Forty, 2008 : 50)

Il ne semble pas juste, pour Forty (2008), d'envisager les objets exposés comme étant seulement des représentations du bâtiment et de les juger d'intérêt négligeable par rapport au construit. Une valeur intrinsèque devrait être accordée à l'objet muséal qui représente un bâtiment. Migayrou appuie une telle position : « *Rather than limit the definition of architecture to the artifact of a building, I am interested in extending the study and analysis for architectural culture to include graphic design, drawings and models.* » (Migayrou dans Betsky et coll., 2005 : 114) Contrairement à ce qui a été la norme depuis longtemps, soit celle de penser la mise en présence de l'architecture au musée en prenant l'objet uniquement comme reproduction ou représentation du bâti, nous jugeons intéressant d'appréhender l'artefact comme une des productions de la culture architecturale. En abordant ainsi cette situation de communication, nous observons qu'il existe différents registres sémiotiques (énoncés en détail par Davallon, 1996) selon lesquels un visiteur peut s'intéresser à un objet exposé : comme représentation du bâtiment bien sûr, mais aussi pour lui-même (comme expression architecturale au même titre que le bâti), en tant que représentation du processus créatif, du parti architectural, des méthodes de travail de l'architecte, etc. Les registres selon lesquels il est possible d'interpréter les objets s'enrichissent et c'est plutôt le *projet* que le bâti qui est communiqué. En dressant un portrait historique de l'évolution de la présentation de l'architecture au musée, Damisch affirme que :

Ce que le public, le grand public aussi bien que le public spécialisé, cherchera au musée, en matière d'architecture, ce seront désormais moins des modèles qui devraient prêter à imitation, ou des images plaisantes, des représentations faites pour séduire, que des informations portant sur ce qu'il en est, ou peut en être, du travail de projet [...] (Damisch, 1992 : 73)

En envisageant que cette communication du projet prime, nous croyons pouvoir arriver à dresser un portrait plus juste et actuel de la situation de communication de l'architecture en exposition. Comme plusieurs notions abondamment utilisées dans leur domaine de référence, le terme *projet* est suffisamment compris de tous les spécialistes pour que ces derniers fassent communément l'économie d'une définition précise du terme. Boutinet (2005) retrace les premières apparitions du vocable :

Il a alors des connotations d'aménagement spatial en lien avec l'étymologie latine du verbe *projicio* (jeter en avant, expulser). Dans le vieux français des XIV^e et XV^e siècles, *pourjet* ou *project* désigne des éléments architecturaux jetés en avant :

notamment des balcons sur une façade ou des échelas devant une maison. Il revêt donc une signification essentiellement spatiale de « jeté en avant ». (Boutinet, 2005 : 14)

Selon Boutinet toujours, l'apparition du mot « projet » correspond à un moment de grand changement dans la pratique architecturale. Brunelleschi (1377-1446) en est le protagoniste. Alors que, dans la tradition médiévale, l'architecte agissait comme chef de chantier et « arbitre de conflits » (Boutinet, 2005 : 15) entre les différents corps de métiers, Brunelleschi met en place la séparation, toujours effective, entre conception et exécution. Le projet devient :

[le] premier acte caractéristique de toute création architecturale, acte visant à travers le jeu des perspectives à assurer une représentation géométrique de l'espace à bâtir. (Boutinet, 2005 : 16)

Ainsi, l'utilisation courante du terme qui désigne la construction complétée serait une extension de son sens d'origine. Si nous nous tournons vers quelques auteurs s'étant attardés, ces dernières décennies, à la définition de « projet », nous remarquons une grande variété. En voici quelques-unes :

PROJET n.m. (1549, pourget, de projeter, XVe). Études et documents²¹ (généralement graphiques) préparatoires à l'exécution d'un bâtiment, d'un groupe de bâtiments, ou du tracé d'un jardin, d'un lotissement, d'un aménagement urbain ou autre. [...] Aussi un projet se décompose en : avant-projet sommaire, avant-projet détaillé, en projet d'exécution des ouvrages. (Céleste, 1984 : 156)

La situation de projet est une situation de résolution de problème. [...] Il y a toujours une compétence architecturale et un problème à résoudre, dont l'expression répartie dans le discours de la commande et dans les contraintes objectives de son environnement contient déjà en germe les éléments de sa propre solution. (Lebahar, 1983 : 15)

À partir du tout complexe que forment les documents d'architecture, le bâtiment réalisé et bien d'autres éléments extérieurs, nous élaborons des interprétations qui façonnent notre compréhension de ce en quoi consiste l'œuvre. L'œuvre architecturale est, en ce sens, *fabriquée*. [...] une œuvre d'architecture dépasse l'objet construit, parce qu'elle dépend

²¹ Les mots soulignés dans cette section sont une mise en forme de l'auteure.

d'un processus de fictionnalisation constant, des premières esquisses jusqu'à la disparition du bâtiment, et bien au-delà. (Gaff, 2007 : 69)

Le projet est l'idée qui se forme dans l'esprit en même temps que les moyens pour la réaliser. Il comprend par là le dessin, le plan de réalisation puis son exécution. Il y a en conséquence l'anticipation et l'action pour arriver à la finalité fixée. C'est le travail d'élaboration qui permet au projet de passer de l'état de dessin à celui de bâtiment. (Beneddouch, 1998 : 38)

En tentant de regrouper la majorité des sens évoqués ici dans une liste très concise, nous constatons que le projet architectural peut référer autant :

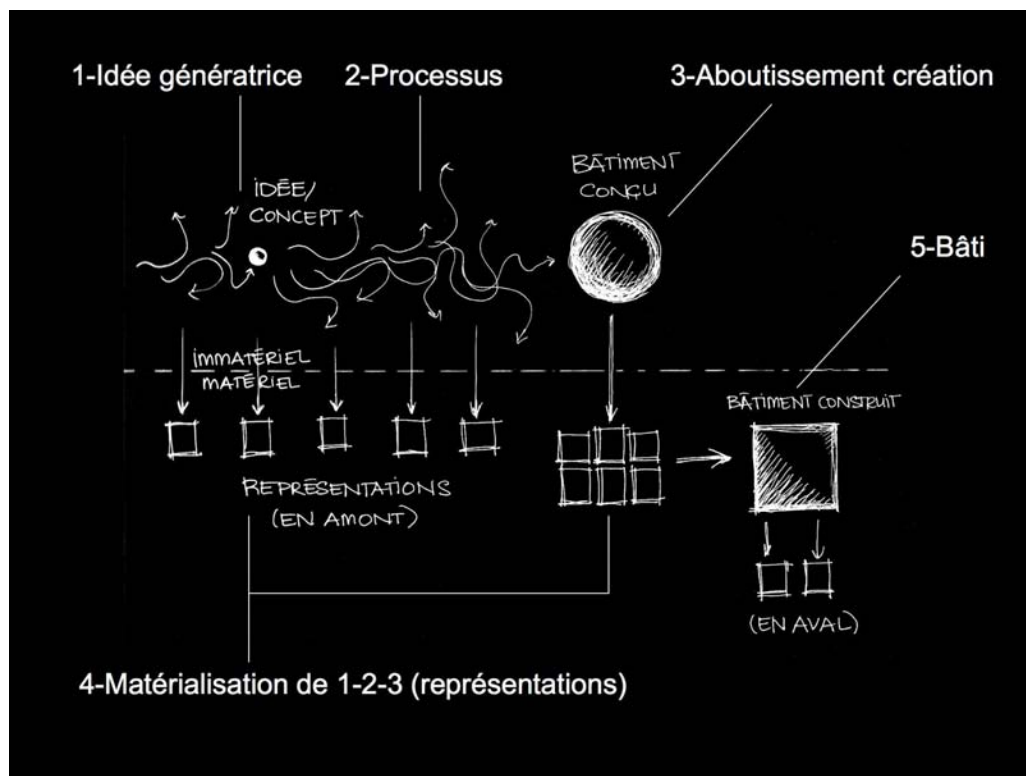


Illustration regroupant les différents sens de la notion de *projet architectural*
Illustration : Marie Éliane Laberge

1. à l'idée génératrice;
2. au processus créatif;
3. à l'aboutissement dans la création, donc le bâtiment conçu;
4. à la matérialisation de l'idée, du processus et du bâtiment conçu par les dessins, maquettes et autres outils de communication de la profession;
5. et finalement, le cas échéant, au bâtiment construit.

En considérant la communication de l'architecture sous l'angle du projet, un changement de regard se produit : plutôt que de penser la complexité de la *représentation* d'une absence (celle du bâti), c'est la richesse de la *présentation* d'un projet sous ses multiples facettes qui est envisagée. La définition schématique ci-haut permet de pointer les aspects qui n'ont pas été traités jusqu'ici. Si le projet est envisagé selon les définitions des points 3 et 5, nous retrouvons les enjeux mentionnés précédemment avec les registres de la reproduction et de la représentation, soit ceux de la communication de la matérialité, réelle ou fictive, du bâtiment et de son expérience. La définition selon le point 4 correspond au vocabulaire de base de l'exposition, mentionné plus tôt avec Couvert (1997). Il s'agit donc des différents moyens utilisés pour présenter l'architecture. Nous aborderons maintenant les manières de communiquer les deux premiers points, soit l'idée et le processus conceptuel. En ce qui concerne la communication de l'idée, aussi appelée concept, il s'agit d'une manière d'envisager le projet qui suscite l'intérêt de plusieurs commissaires. En 2005, la revue *Praxis* a envoyé un questionnaire à quelques conservateurs d'architecture, questionnaire qui leur demandait s'ils admettaient fétichiser un aspect de la production architecturale. Si c'était le cas, ils devaient préciser comment cela se reflétait dans leur travail. Répondant à cette question, Terence Riley, alors conservateur de l'architecture et du design au Museum of Modern Art de New York, admet avoir une préférence pour le croquis initial :

If there is one preoccupation that could be called fetishistic, I do think I tend to emphasize the generative sketch. Perhaps this can be seen as evidence of privileging epiphany over process, even though, as an architect I know full well that the supposed « Eureka ! » drawing is often made after the fact. (Riley dans Betsky et coll., 2005 : 117)

L'idée maîtresse d'un projet, son élément conceptuel novateur ou d'intérêt, est ainsi considérée comme étant l'essence du projet, donc l'aspect essentiel à communiquer. Soulignons que cette fameuse représentation—parce que, même s'il s'agit souvent d'un croquis comme le mentionne Riley, elle pourra également prendre la forme d'une maquette ou d'une modélisation—n'existe pas toujours. Le moment où se fixe le concept n'est pas systématiquement immortalisé par un objet et cet objet n'est pas non plus forcément conservé par le concepteur. C'est peut-être d'ailleurs ce qui en renforce l'impact, dans les cas où il est possible de l'exposer, ou du moins ce qui confère à cet objet le statut privilégié qu'il a auprès de certains commissaires. En communiquant ainsi l'architecture, le producteur de l'exposition souligne encore l'aspect artistique de l'architecture. Toutefois, contrairement aux manières évoquées plus tôt, le commissaire présente ici ce qui s'est produit au tout début de la conception. Il laisse entrevoir au visiteur que les plans de présentation ne sont pas les premiers et les seuls réalisés. Par contre, il offre, peut-être volontairement, une vision assez romancée de la pratique architecturale en laissant croire au visiteur que l'inspiration jaillit aisément, que l'architecte est seul créateur et qu'il n'y a rien de significatif qui sépare l'idée de sa matérialisation. En ce sens, plusieurs commissaires préféreront accentuer plutôt la présentation du processus de conception :

It seems to me a historic moment for architecture to be the focus of public attention, and the challenge is for curators not to take the easy way out. This work must be done in a way that engages the public either didactically or experientially in understanding the stakes of architecture, its processes and methods, its new horizons. (Bergdoll, 2009 : 38-39)

Pour Bergdoll, il est important de présenter le processus architectural. La littérature nous porte à croire qu'il s'agit de l'aspect du projet qui intéresse le plus grand nombre de commissaires d'expositions d'architecture ces dernières années. Paolo Polledri, alors directeur du MoMA de San Francisco (dans « Architecture on exhibit », 1989 : 28) est de ceux-là : « *The exhibition should also inform the audience that architecture and design objects are not the result of whim or chance but of a complex design process that involves the work of several people over a long period of time.* » Polledri rapproche ainsi ce qui est communiqué en exposition de la pratique architecturale réelle. Cette volonté d'expliquer la nature de la pratique pourrait être imputable, comme le

suggèrent Rambow²² (2010) ainsi que Lorenz et Staub (2011), à la complexification de la profession ces dernières années et à l'importance pour les architectes de mieux communiquer leurs idées et leur expertise.

Afin d'exprimer le processus, les commissaires peuvent recourir à la vidéo ou à l'animation 3D, illustrant d'une séquence d'images l'évolution de la conception. Toutefois, ils ont plus généralement recours à une multiplicité d'objets, chacun d'entre eux présentant une étape du processus. Pour faciliter le comparatif, ce sont souvent des objets de nature et d'échelle similaires qui sont choisis. L'exposition *Histoire d'un projet : la Fondation Louis Vuitton pour la création*, qui présentait les maquettes conceptuelles de Frank Gehry à l'Arsenal de Paris en 2007, est un exemple intéressant de cette approche. Placées côte à côte, les grandes maquettes très sculpturales de l'architecte du Guggenheim de Bilbao permettaient de suivre l'évolution conceptuelle du projet, les solutions tentées et retenues au cours du processus de résolution du problème architectural. Assez souvent, des maquettes seront exposées pour illustrer le processus conceptuel, mais les visiteurs peuvent aussi voir des séquences de plans, d'élévations, de perspectives, et ainsi de suite dans certaines expositions. Du point de vue de la réception, l'interprétation d'une telle présentation implique de comparer les représentations pour en voir les différences, et de saisir, à partir de cette comparaison, l'évolution de la pensée architecturale. Comme elle est complexe, il semble essentiel qu'une présentation de ce type soit accompagnée d'une aide à l'interprétation. Elle pourra, par exemple, pointer visuellement les éléments les plus signifiants en regard des choix de design, expliquer l'évolution et les raisons des solutions retenues. Afin de donner une idée juste de l'ensemble des facteurs influant sur la conception, nous estimons qu'il serait intéressant de compléter la présentation du processus par les informations suivantes : circonstances de naissance du projet (commande ou concours), programme donné (modifications éventuelles en cours de développement), contraintes à considérer, client(s), contexte sociopolitique et géographique, etc. Il est évidemment assez peu poétique de parler de contraintes budgétaires, de dépassements de coûts, de changements au design résultant de ces nouvelles limites, mais il s'agit d'une réalité qui est de toute façon connue d'une bonne proportion de visiteurs. Pourquoi prétendre que, pour paraphraser Candide de Voltaire, tout est toujours allé pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles? Le visiteur mérite, selon nous, le respect du musée et ce respect passe par un énoncé limpide de la réalité des choses. En fait, il nous semble que davantage de visiteurs seraient intéressés

²² Rambow propose le terme « *Architekturvermittlung* », qui peut être traduit en français par médiation architecturale, pour définir cette possible discipline en émergence qui aurait pour application la formation des professionnels à la communication de leur propre pratique.

par les expositions d'architecture si elles offraient un plus grand ancrage dans la réalité, qu'elle soit proche ou éloignée de celle des visiteurs.

À certains moments, l'exposition pousse encore plus loin la présentation du processus conceptuel pour se rapprocher du thème de la pratique professionnelle de l'architecte. C'est le cas pour un certain nombre d'expositions récentes²³, dont *Penser tout haut, faire l'architecture*, conçue par l'Architekturzentrum de Vienne et adaptée pour le Centre de Design de l'UQAM à Montréal en 2010. Dans cette exposition, conçue par Elke Krasny, l'expérience mise en scène pour le visiteur est celle d'une incursion dans l'intimité de vingt-deux firmes d'architectes (onze à l'internationale et onze au Canada, pour cette version montréalaise). Sont présentés le processus créatif des architectes, leurs inspirations, leur démarche, les outils privilégiés pour la conception des projets architecturaux. L'espace de travail des concepteurs a été photographié, des objets relatifs à leurs pratiques sont exposés (représentations de projets et outils de travail) et la vidéo d'un entretien réalisé avec les architectes est présentée. Le visiteur est ainsi invité à s'asseoir face à quelques tables où est disposé l'ensemble du matériel. Cette mise en espace se rapproche d'une rencontre entre le visiteur et les créateurs dans leurs bureaux. C'est un peu comme si le visiteur était arrivé en plein moment de création et que les architectes avaient pris quelques instants pour s'asseoir avec lui et discuter de leur manière de travailler. Une exposition telle que *Penser tout haut, faire l'architecture* présente le processus conceptuel sans se focaliser sur un projet en particulier, mais en donnant plutôt un aperçu de la pratique des agences. Il s'agit d'une occasion pour le visiteur architecte de comparer les spécificités des démarches d'architectes possiblement déjà connus, de découvrir les outils favorisés et sources d'inspiration d'une firme particulièrement appréciée, de réfléchir à sa propre démarche en comparaison avec celles exposées. Alors que bon nombre d'expositions d'architecture sont peu loquaces sur ce qui se passe « derrière le rideau », dans l'espace un peu secret de la conception, une telle présentation peut permettre au néophyte de s'imaginer avec plus d'exactitude comment la création s'effectue dans un bureau d'architecture.

Un dernier exemple de présentation d'une pratique architecturale et de ses processus est l'exposition *OMA/Progress* à la Barbican Art Gallery de Londres (2011-2012). Pour cette rétrospective de plus de 35 ans de pratique,

²³ Nous aurions également pu parler, entre autres, de l'exposition *Herzog & de Meuron : An Exhibition* à la Tate Modern de Londres en 2005 ou encore de *Peter Zumthor—Buildings and Projects 1986-2007* présentée à la Kunsthhaus de Bregenz en 2007 (et reprise en 2008 à l'occasion d'Experimentaldesign à Lisbonne).

OMA²⁴ a donné carte blanche au collectif belge Rotor pour le commissariat de l'exposition. Poussant jusqu'au bout l'idée d'un accès aux coulisses de la méga-firme OMA, Rotor a pu fouiller chaque recoin des bureaux afin d'y puiser le matériel exposé. Il en résulte une présentation très diversifiée :

[...] polished models coexist freely with rough prototypes; finished commissions and conceptual studies are given equal importance; one space—dubbed the 'secret room'—even displays working documents such as correspondence with clients and acquisition lists, the kind of material other architects carefully hide from the public eye. (Bottazzi, 2011)

Rotor a littéralement fouillé les poubelles des bureaux de la firme pour y dénicher différents documents (courriels de blagues échangées entre employés, lettres destinées à des avocats, documents annotés par Rem Koolhaas, graphique des quantités restantes de mousse de polystyrène avant une date de remise importante, coupures de journaux) qui permettent une incursion dans le quotidien et l'ordinaire de cet espace de conception. L'exposition présente aussi, dans une projection quasi-stroboscopique, les 3,5 millions d'images stockées sur le serveur de l'OMA (48 heures sont nécessaires pour tout apercevoir), dispositif permettant surtout d'apprécier le volume de production d'images du bureau (Pallister, 2011). Une autre salle pousse le concept de progression (« progress ») en exposant les photographies des chantiers en cours, donc le processus de construction ; cette salle est mise à jour au fil des visites de chantiers (Stathaki, 2011). Rotor explique avoir choisi de présenter l'architecture dans son aspect brouillon : « *It [the exhibition] shows architecture as a practice, a messy process that changes with every good project.* » (Barbican Art Gallery, 2011) Les thématiques des salles sont très variées : l'une porte sur le mouvement, une autre sur l'adaptation, une présente les intérêts de recherche actuels de l'OMA et une autre, uniquement des objets blancs (« white or shiny »). Une exposition comme celle que Rotor a conçue permet de porter un regard très large et englobant sur une pratique particulièrement éclectique. Elle donne accès, de manière parfaitement « désacralisée »²⁵, à l'univers conceptuel d'une des firmes dont le travail est le

²⁴ La firme néerlandaise OMA (Office for Metropolitan Architecture), dont l'associé le plus connu est le 'starchitecte' Rem Koolhaas, est très réputée pour ses publications, dont *S, M, L, XL* (1978) et *Delirious New York* (1998). Parmi ses bâtiments, on trouve la Bibliothèque publique de Seattle, la Casa de Musica de Porto et la CCTV (China Central Television) de Pékin.

²⁵ L'exposition porte un regard sur la manière dont les projets conçus ont évolué avec le temps, et ne cache pas les quelques cas qui ont posé problème, tel que la *Maison à Bordeaux*, qui présente notamment une problématique d'infiltration d'eau. Le documentaire « Koolhaas

plus suivi. Le collectif de commissaires Rotor a comparé l'exercice de *OMA/Progress* aux expositions d'architecture plus classiques :

Architectural exhibitions are often exercises in self-congratulation, highlighting moments of victory over the vexations caused by 'external forces'. Presenting completed buildings in a favourable light is usually part of the game.

With the show OMA/Progress at the Barbican we've been given the opportunity to tell quite a different story about the work of a quite particular architectural firm. This is a story of struggle and entanglement with the world as it really is, rather than with a world made to look good in pictures. (Rotor dans « Exhibition in focus », 2011)

L'architecture y est présentée, pourrait-on dire, telle qu'elle est vécue et pratiquée par les architectes de la firme OMA, avec une volonté de transparence peu commune. Une étude de public serait nécessaire pour le vérifier, mais il nous semble qu'une présentation ainsi pensée est susceptible de recevoir un accueil favorable de la part d'un public qui s'intéresse à la réalité des choses.

Conclusion

Trop souvent encore, les expositions d'architecture sont présentées de manière opaque. Beaucoup de travail reste encore à faire pour que l'exposition d'architecture puisse réellement être considérée comme un média. En effet, il n'est pas rare que le commissaire, architecte de formation, oublie que le monde scientifique auquel il appartient est inconnu de son interlocuteur premier, le visiteur de l'exposition. Ainsi, le producteur-commissaire ne déjoue pas un des risques identifiés par Davallon :

Le premier [risque] est relativement connu—encore que moins facile à parer qu'il n'y paraît—et qui consiste à chercher à soumettre l'exposition à la logique du discours scientifique. [...] Elle revient à une *non-prise en compte du destinataire* de la communication. [...] Tout se passe alors comme si le communicateur destinait le discours de l'exposition à lui-même [...] (Davallon, 1999 : 126)

HouseLife » par Ila Bêka et Louise Lemoine (2008) y montre Guadalupe, la femme de ménage, peinant à entretenir les nombreuses surfaces vitrées de la maison.

Le commissaire, selon nos observations, pense encore trop fréquemment son exposition comme une œuvre destinée à ses confrères. Il cherche alors la manière la plus originale d'exposer, plutôt que de l'envisager en tant que situation de communication destinée à un large public. Nous croyons que c'est toute la pratique architecturale qui peut en souffrir. Rambow exprime, en ce sens, les risques d'une exposition mal conçue :

An exhibition that ignores basic informational needs of non-professionals while wallowing in technical jargon and presenting its materials couched in an expert aesthetic might leave non-experts with the impression that architecture as a whole is a disturbing elitist affair. (Rambow et Moczek, 2002)

Nous percevons cependant que certains commissaires d'expositions d'architecture tentent de présenter, en la faisant comprendre et apprécier, une pratique professionnelle—avec tout ce qu'elle implique de contraintes, de collaborations et d'inventivité—plutôt que de représenter uniquement un bâtiment absent. Cette tendance, très positive selon nous, s'ancre dans la réalité d'une pratique complexe, et qui touche de près la vie des citoyens de multiples manières, plutôt que de glorifier des œuvres singulières de génie représentées dans une esthétique léchée et dépourvue de figures humaines, donnant à penser que le projet architectural se distingue peu de l'œuvre artistique. À notre avis, chacune des personnes impliquées dans cette situation communicationnelle gagnera dans ce changement de positionnement. Les visiteurs auront accès à une présentation plus représentative de la réalité; les architectes bénéficieront d'une compréhension et d'une reconnaissance plus grande de la part du public et de leurs futurs clients; et les musées, au diapason de ces deux groupes, vont probablement attirer davantage de gens—tant du côté de ceux qui souhaitent y exposer que de ceux qui recherchent la découverte et la connaissance—et faire ainsi de leur institution le forum d'échange qu'il se voulait être à ses origines²⁶.

²⁶ Nous référons ici à la naissance mythique du musée avec le Mouseïon (mot d'origine grecque signifiant « temple des Muses ») d'Alexandrie, lieu de rendez-vous des grands esprits pour l'enseignement et le débat.

Bibliographie

- « Architecture on Exhibit. Symposium ». (1989). *Design Book Review*. N° 16, 23-32.
- BARBICAN ART GALLERY. (2011). « News room, Press releases », 6 octobre. [Page consultée en novembre 2011] Disponible sur Internet : < www.barbican.org.uk/news/artformnews/art/oma-progress >
- BENDEDDOUCHE, Assya. (1998). *Le processus d'élaboration d'un projet d'architecture : L'agrandissement du Musée des beaux-arts de Montréal*. Paris, Montréal : L'Harmattan.
- BERGDOLL, Barry. (2009). « At Home in The Museum? ». *Log, Observations on architecture and the contemporary city*. N° 15 (hiver), 35-48.
- BESSOT, Annie. (1994). *Représentations graphiques et maîtrise des rapports avec l'espace*. Montréal : Université du Québec à Montréal, Centre interdisciplinaire de recherches sur l'apprentissage et le développement en éducation (CIRADE).
- BETSKY, Aaron; KIPNIS, Jeffrey; MIGAYROU, Frédéric; RILEY, Terence et Joseph ROSA. (2005). « Exhibiting architecture, The Praxis questionnaire for architectural curators ». *Praxis : Journal of writing and building*. Vol. 7, 106-119.
- BILSEL, S.M. Can. (2005). « The Undoing of a Monument : Preservation as Critical Engagement with Pergamon's Heritage ». *Future Anterior*. Vol. 2, N° 1, 13-21.
- BLAU, Eve. (1998). « Exhibiting ideas ». *The Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol. 57, N° 3, 256, 366.
- BLAU, Eve et Edward KAUFMANN. (1989). *L'architecture et son image*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture.
- BOTTAZZI, Roberto. (2011). « Casting a critical eye over OMA's œuvre ». *The architectural review*, 31 octobre. [Page consultée en novembre 2011] Disponible sur Internet : < www.architectural-review.com/reviews/casting-a-critical-eye-over-omas-oeuvre/8621652.article >
- BOUTINET, Jean-Pierre. (2005). *Anthropologie du projet*. Paris : Quadrige, Presses universitaires de France.

- BUCHANAN, Peter. (1987). « Exhibiting architecture ». *The architectural review*. Vol. 181, 4-6.
- CÉLESTE, Patrick. (1984). « Vocabulaire traditionnel des dessins d'architecture ». In DÉTHIER, Jean. *Images et imaginaires d'architecture*. Paris : Centre Georges Pompidou. 150-158.
- CHAN, Carson. (2010). « Exhibiting architecture : show, don't tell ». *Domus*, 17 septembre. [Page consultée en septembre 2010] Disponible sur internet : < <http://www.domusweb.it/architecture/article.cfm?id=271196> >
- COUVERT, Fabienne. (1997). *Exposer l'architecture : Le musée d'architecture en question*. Rome : Diagonale.
- CROFT, Catherine. (2002). « Built-up Areas : Maps, Models, Plans or Drawings ? Architecture Exhibitions Are Difficult, but Worth the Effort ». *Museums Journal*. Vol. 102, N° 6, 29-31.
- DAMISCH, Hubert. (1992). « L'architecture, au musée? ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. N° 42, 63-79.
- DAVALLON, Jean. (1999). *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- DAVALLON, Jean. (1996). « L'architecture, objet d'exposition? ». In BIDEAU, A. (dir.) *L'architecture : Collection, recherche, programmes*. Les chemins de la recherche, 38. Montréal : Centre canadien d'architecture / Lyon : Centre Jacques-Cartier. 71-87.
- « Exhibition in focus : OMA/Progress at Barbican Art Gallery ». (2011). *Telegraph*. [Page consultée en novembre 2011] Disponible sur Internet : < www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/uk/london/8813392/Exhibition-in-focus-OMAProgress-at-Barbican-Art-Gallery.html >
- FEIREISS, Kristin et Jean-Louis COHEN. (2001). *The Art of Architecture Exhibitions*. Rotterdam : NAI Publishers.
- FONTANIER, Pierre. (1968). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- FORTY, Adrian. (2008). « Ways of Knowing, Ways of Showing : A Short History of Architectural Exhibitions. » In SPARKE, Penny et Deyan SUDJIC. *Representing Architecture. New Discussions : Ideologies, Techniques, Curation*. Londres : Design Museum. 42-60.
- LEBAHAR, Jean-Charles. (1983). *Le dessin d'architecte : simulation graphique et réduction d'incertitude*. Roquevaire : Éditions Parenthèses.

- LEFAIVRE, Liane. (2002). « Le renouveau international des expositions d'architecture ». *Le Moniteur architecture*. N° 125, 29-32.
- LOOTSMA, Bart. (2001). « Forgotten Worlds, Possible Worlds ». In FEIREISS, Kristin et Jean-Louis COHEN. *The Art of Architecture Exhibitions*. Rotterdam : NAI Publishers. 16-24.
- LORENZ, Theo et Peter STAUB. (2011). *Mediating Architecture*. Londres : AA Publications.
- MEYER, Michel. (1993). *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*. Paris : Le Livre de Poche.
- MILLER, Wallis. (2007). « Cultures of Display : Exhibiting Architecture in Berlin, 1880-1931 ». In ANSTEY, Tim; GRILLNER, Katja et Roff HUGUES. *Architecture and Authorship*. Londres : Black Dog Publishing. 98-107.
- PALLISTER, James. (2011). « oh! Erm... eh? [OMA, exhibition review] ». *Architect's Journal*. Vol. 234, N° 12, 66-69.
- RAMBOW, Riklef. (2010). « Communication of Architecture : The Emergence of a New Discipline? ». Leipzig, Allemagne : 21^e congrès de l'International Association for People-Environment Studies (IAPS), juin-juillet 2010. [Page consultée en septembre 2010] Disponible sur internet : < http://iaps.scix.net/cgi-bin/works/Show?_id=iaps_21_2010_180 >
- RAMBOW, Riklef et Nicola MOCZEK. (2002). « Communicating Architecture Through Exhibitions : A Psychological Perspective ». Berlin, Allemagne : 21^e congrès de l'Union Internationale des Architectes (UIA), juillet 2002. [Page consultée en mai 2007] Disponible sur Internet : < <http://www-1.tucottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/Lehrstuhl/deu/rambow/rambow6.htm> >
- SAOUTER, Catherine. (1995). « Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie ». *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 15, n° 1-2, 145-161.
- SPARKE, Penny. (2008). « Foreword ». In SPARKE, Penny et Deyan SUDJIC. *Representing Architecture. New Discussions : Ideologies, Techniques, Curation*. Londres : Design Museum. 10-14.
- STATHAKI, Ellie. (2011). « 'OMA/Progress' exhibition at the Barbican, London ». *Wallpaper*. [Page consultée en novembre 2011] Disponible

sur Internet : < <http://www.wallpaper.com/architecture/omaprogress-exhibition-at-the-barbican-london/5453> >

TEXIER, Simon. (2009). *L'architecture exposée : La Cité de l'architecture et du patrimoine*. Paris : Gallimard. Collection Découvertes Gallimard, N° 541.

TREIB, Marc. (1996). « The Subject and its Surrogate : the Grammar of Architectural Exhibitions ». In GIRAL, Angela (Ed.) *ICAM8, International Confederation of Architectural Museums: proceedings of ICAM8, May 18-24, 1996, New York City*. New York : ICAM. 93-99.

WANG, Wilfred. (1993). « Criteria for the Selection and Display of Architectural Works ». In *ICAM 6, 6th International Conference of Architectural Museums, Stockholm, 1-7 September 1991*. Stockholm : Swedish Museum of Architecture. 61-66.



STAY THE NIGHT: MEERA MARGARET SINGH AT THE GLADSTONE HOTEL¹

KERRY MANDERS

DEFINITION OF HOTEL WOMAN

A fugitive sensibility or character, often “feminine,” reprieved from the rigors of fixed address.

—Wayne Koestenbaum, *Hotel Theory*, 70²

Walking to the Gladstone Hotel to see Toronto-based artist Meera Margaret Singh’s feature solo exhibition, *Nightingale*, I recall fragments from over a decade’s worth of Gladstone memories.³ I remember and mourn the Gladstone of old—the grittier, dirtier, less gentrified watering hole, the Gladstone that predates its 2005 renovation.⁴ Then, I had a vague sense that there were rooms above the bar, and I passingly wondered what they looked like and who stayed there, for how long and for how much. I remember *almost* renting a room there one night (or, more accurately, one morning) when the prospect of a hotel bill seemed preferable to the commute home after last call. The Gladstone was and is a favoured haunt for me and my west end friends; it has been home to, among other things, birthday bashes, going-away parties, first dates, wedding receptions, welcome-home parties, last dates, and Pride celebrations. I tend to be the friend with the camera at our gatherings, and the Gladstone provides the backdrop for sundry moments still(ed) in my own photographs.

I approach the Gladstone in its capacity as an exhibition space contemplating its “then” and its “now,” the visual, functional, and reputational transformations that it has undergone in the past decade and to which I’ve been one witness among many.⁵ When I reach the Gladstone on this warm and sunny spring afternoon, another temporal shift strikes me in its unexpected and utter simplicity: the difference between night and day. The Gladstone in the bright



© Meera Margaret Singh. Installation, Gladstone Hotel, Toronto, CONTACT Festival, May 2010. Reproduced with permission of the artist.

light of midday surprises me; it seems altogether *other than* the one I feel I know. I patronize the Gladstone of the night, the Gladstone that is a crowded, noisy, social space, a place full of friends and laughter and conversation and music and movement. At night, the Gladstone “itself”—its features and its architecture—is obscure, opaque, and I don’t notice its details. Today, seemingly for the first time in all of these years, I really see the building itself, its external and internal architectural character—its “meticulously restored Victorian” hand-operated elevator, for example (among the last in Toronto, according to its website). The Gladstone is so *quiet* today, so scarcely populated. I am at times alone in the space and with the art that I’ve come to see and that, fittingly, invites me to see otherwise.

I. Lament

To hotel is to modify, to alter, to move against
habituation, against stale precedent.

—Koestenbaum, 60

Singh's exhibition is installed on the third floor of the Gladstone Hotel. I have never been above bar level before. When I ascend the old, wide stairwells, I don't think I'm in the right place, and I fear I've counted the flights incorrectly: I enter a large room where the décor and ambiance suggest that I've walked into someone's living room, and I'm rather disconcerted that there are no photographs in sight. I see (but don't hear) a film projected on a white wall in front of me, and I turn around to discover a reassuring bit of gallery convention on the wall behind me—exhibition text that announces the name of the artist, the title of the exhibition, and her statement about the work. The write-up tells me that the series focuses on the artist's "mother as the protagonist in a narrative about human fragility and tenacity." There might well be a narrative here, but not one with a clear beginning, middle, or ending; it is more like choose your own art venture. Where do I begin? I notice a hallway to my right, which I enter hesitantly: there are a series of hotel rooms along this corridor, and, not having rented one, I'm not at all certain that I'm supposed to be here. I spot a blue door hanger that pleads, "PLEASE DO NOT DISTURB." I take this exhortation personally. When I see that Singh's photographs line the hallway's walls, however, I proceed with less uncertainty.

I almost miss the first photograph in this hallway, which hangs to my right but is tucked in a corner, just inside the entranceway and barely above the baseboard. I cast my eyes downward to see Singh's mother posed on a rose-coloured carpet, only the lower half of her body visible. Outstretched and bare, the mother's legs and feet appear well-traveled and hard-worked—worn down perhaps, but obviously not out; their muscles are slightly flexed and their toes are (almost) pointing upward. In order *really* to look at this photograph, to contemplate it at eye-level, I sit down on the hardwood floor with my back against the wall opposite it. I immediately feel child-like, sitting cross-legged and at the mother's feet. Her skin is somewhat translucent, rendering visible and pronounced a series of superficial blue-purple veins, some seemingly varicose. The model reveals to artist and artist in turn shows us what might be

conventionally considered unsightly or even repulsive: an intricate map of retrograde veins—some swollen and twisted with pooled blood—that have succumbed to the effects of gravity. Such veins many women cover up or over or even surgically remove via vein stripping. Here, clothes rather than veins are stripped, revealing a body *with* character and that Singh *gives* character in her multiple *Nightingale* portraits. Together, the portraits suggest that the mother-as-model—with sundry signifiers of a life lived and living (grey hair, wrinkles, and calluses) openly on display—is a worthy and compelling subject for artistic engagement. *Nightingale* strikingly contrasts representations of the female body so enthusiastically idealized in our culture: young, perky, thin, smooth, seemingly perfect, and “perfectly” innocent.



© Kerry Manders, 2010

As I sit and stare at the complexly detailed geography of the mother's superficial veins, thinking that they are only repulsive if considered superficially, a mother and her teenaged daughter round the corner, nearly tripping over my seated body. The three of us contemplate this same

photograph. “How sweet,” I think to myself, “and entirely apropos: A mother-daughter art date to see photographs of a mother by her daughter.” I’m startled from my musing when the daughter exclaims, “Groooooooss! Mom, I don’t *want* to look at this!” (The girl’s mother and I exchange a silent smile.) Indeed, *Nightingale* asks me to confront what I might (want to) overlook: the wear and tear of time, the signs and scars of age, on another female body. Singh’s work, however, asserts that those veins (that complement the tones and textures of the rose carpet beneath them) should not repulse us in their imperfections: those life lines, working to return blood back to the heart, tell a story of experience beyond our tendency to fetishize the unblemished flesh of youth.

II. Do Not Disturb

Edward Hopper made paintings of hotel rooms, women alone in them. Of special interest is a painting called Excursion into Philosophy—man and woman on bed, book facedown by the woman’s naked rear end. There is a limit to how intelligent one can be in a hotel room. However, Excursion into Philosophy implies that the stupidity and deadness of hotel occupancy open the door to serious thinking.

—Koestenbaum, 54

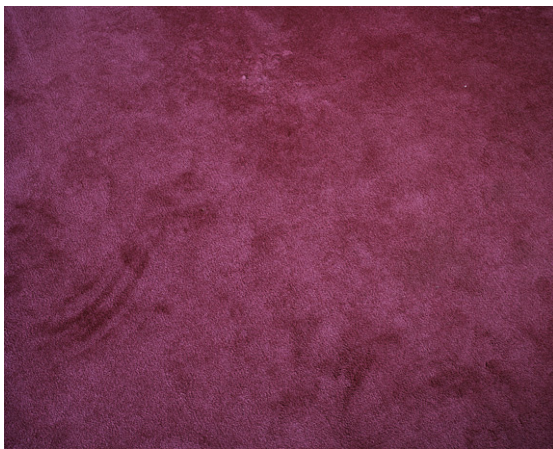
At the end of the first of two exhibition hallways, and just before I turn around, I notice more “PLEASE DO NOT DISTURB” signs on doors in an alcove of rooms. Rather than warning me away with their repeated statements of prohibition, now the signs, hanging as they are among Singh’s hanging prints, become a part of this installation: unlike the stark and often uniformly white modernity of more conventional exhibition space, the eclectic vibrancy of the Gladstone’s well-earned character melds with and mediates Singh’s photography. Several of Singh’s



© Kerry Manders, 2010

photographs feature the mother's body in fragments, corporeal details whose meanings multiply. On the door hanger whose bright blue hue duplicates the colour of some of the mother's veins, and just above the imperative not to enter, is a graphic design (in solid white, matching the capitalized text below) of two sets of feet facing opposite directions, one set framing the other. To whose feet does this graphic allude? On the one hand (or foot), the "DO NOT DISTURB" door hanger is a familiarly cute and comely metonym for sex, the reason why the hotel room occupants might not want to be disturbed. Read in this way, the hanger graphic might represent the soles of feet off the floor, entwined bodies in horizontal positions of top and bottom. On the other hand, it might show two sets of feet on the ground, one pair potentially leaving and the other threatening to enter; given that the image necessarily hangs vertically, it is unclear which might be which. The feet that might represent movement in and out literally point up and down, one set towards the ceiling and the other towards the floor. The image thus figuratively moves in several directions simultaneously, jarring with rather than illustrating the clear and direct imperative below. It appears to signify comings and goings rather than "do not enter." The graphic confounds subjectivity, directionality, even temporality: interpreted as *footprints* rather than feet, the graphic bears the trace of bodies in the past tense, bodies no longer present.

The hotel rooms are located on the exterior side only of this hallway. Here, two hotel room doors bookended by two photographs comprise an uncanny mirror image of the graphic feet, creating a visual echo of the door hanger's framed and framing feet. One of these two photographs does not depict Singh's mother; or, rather, it features Singh's mother via her absence. This large print shows simply a section of rose-coloured carpet that bears the imprint of a body (of its hands and feet particularly) that once was—here,



there—and whose trace I witness in the pressure marks in the carpet pile. Similarly, a closed hotel room door with its "DO NOT DISTURB" sign signals absence and presence simultaneously: I am denied access to the room and its dweller(s), but that door hanger announces the presence of guests inside who bid me not to see them. Like the mother's body, the carpet wears the signs of life and, possibly, of art. I imagine those

© Meera Margaret Singh. *Absence*. Reproduced with permission.

marks as left behind after the staging of one or more of Singh's photographs. The artist-daughter, whom we don't see in any of these photographs, is conjured with her mother: *Nightingale* refers at least as much to the artist as to her subject, the nightingale long a symbol for both poet and poetry as well as for love and for loss.⁶ The Gladstone as exhibition space similarly highlights the tense connectivity of binaries: staying and going, art object and art viewer. Here, as at other art galleries, the art temporarily stays while visitors come and go. Here, however, the art has similarly and temporarily staying company: the Gladstone guests who occupy rooms on its third floor during the run of Singh's show are drawn in as ready-made spectators and as fleeting art objects themselves. The quotidian activities of hotel living, guests' arrivals, departures, and returns, become inextricable pieces of Singh's site-specific installation.

Next to the photograph showing only carpet hangs one in which the mother is classically posed on (the same?) rose carpet, her naked back to the camera and her head turned subtly toward it. The order of my encounters with these photographs depends on whether *I* am coming or going: either the mother is absent and then present, or there and then gone—*fort* and *da*. Such repeated (dis)appearances emphasize the overwhelmingly elegiac quality of Singh's work, even as they literalize the normative ebb and flow of traffic in this particular locale. The photographs anticipate the mother's final disappearance, her eventual death, setting the stage for it in their performance of proleptic mourning. They prepare for—and perhaps attempt to defend against—the mother's final disappearance, *her* last call, when she will no longer be capable of corporeal presence. What will remain of the mother when she is not here? Although her photographic representations will endure, they will signify differently after the event of her death. At the time of this installation, however, the mother/subject is still alive: how, then, is *Nightingale*—a body of work that features an undead body—about death and mourning? Singh suggests that the oscillations between the mother's presence and absence, with their attendant and repeated losses, are always in motion in advance of death. Here is mourning before the so-called beginning of mourning (i.e., the death of the mother), mourning that precedes and anticipates death: there are always other losses, Singh asserts. As such, Singh offers a story of loss not only foretold but for-ever.

Singh's photographic work in *Nightingale* is reminiscent of Roland Barthes's theoretical project in *Camera Lucida*, albeit with compelling differences: Barthes, for example, analyzes photography in the wake of his mother's death whereas Singh's photographs "remember" her mother while she lives. Barthes searches for (and believes he has found) the perfect picture of his dead mother, one capable of revealing her essence, her being; he wants an

image to comfort him and to compensate for her absence, her fundamental inaccessibility. Barthes aims, in Laura E. Tanner's estimation, to rewrite absence as presence. This endeavour, despite Barthes's profound desire for success, is bound to fail: "Neither tactile nor theoretical manipulation of the photograph, however, yields access to that missing form ... the surface of the image is not the surface of his mother's body, nor the grain of the paper her skin" (Tanner 113). Barthes's project is an unsuccessful attempt to offset the failures of the visual image; his struggle to deny the limitations of the image exposes the very illusion of accessibility. Singh takes pictures of her living mother neither to rewrite absence as presence nor to rewrite presence as absence; instead, Singh's work animates the space between the living body and its dead counterpart, between the corporeal body and its photographic referent. Photography, according to Barthes, "has something to do with resurrection" (82), but it also has something to do with death. Susan Sontag argues that a photograph is more than an image: it is "an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a *footprint* or a *death mask* ... a material vestige of its subject in a way no painting can be" (154, my emphasis). Like that piece of carpet in Singh's installation photograph, photography itself is remnant, always *memento mori*. There is a way in which Singh kills her mother's living, breathing body by turning it into her static, yet uncannily reproducible, art object. The loved body is not only immortalized but *mortalized*.

I'm compelled to reconsider the graphic feet on the door hanger. As a direct stencil of the real, they might well be planted, unmoving. Seen as static rather than dynamic lovemaking or walking, the outside feet envelope those on the inside, and, in the midst of Singh's photographic prints, I re-imagine the graphic design as mother and daughter footprints. I resist my initial impulse to read the framing feet as the mother's—potentially embracing and/or protecting the child within and between them (although thinking this "between" returns me to the first photograph I saw and to the shadow between the mother's legs, with its associations of sexuality and childbirth). I see Singh's photographs as a daughter's way of embracing the mother, an attempt to hold the mother in her gaze, via her camera lenses and their products: to hold, yes, but also to have and to give. Without ever depicting the mother and daughter together, the photographs in this installation portray an intimate mother-daughter bond that Singh subsequently shares with her public audience in a liminal exhibition space, one that is always between private and public. Both the Gladstone and *Nightingale* inside it blur the boundaries between intimacy and publicity, intimating that such designations are never fully fixed. Moreover, Singh's

capacity as professional photographer potentially reframes what I might consider a usual parent-child dynamic, shifting (if only momentarily) the seat of power and care. Intriguingly, the last photograph that I will see in the exhibition is of a lamp in the mother's house, not only unlit but unplugged. I imagine, for example, Singh's direction of the photographic shoot(s)—her need to instruct and to position her mother; there are no candid shots here, no pictures of Singh's mother going about the daily business of living. Singh artistically "holds" the mother who held her. But it is a holding that respects separation and difference.



© Kerry Manders, 2010

Singh's photographic absence from this incarnation of *Nightingale* highlights the difference and autonomy of the mother from whom she was born and with whom she remains entwined. As a photographic subject, Singh's mother is a self apart from the familial ties that facilitate and ground her daughter's work at every (re)turn. Similarly, the footprints of the door hanger's graphic design are both separate and connected. Technically, the sets of feet are the "same"—mirror images identical in size and shape. Crucially, however, they face opposite directions; each goes her own way. I linger in the hallway, taking notes and moving to approach or view the photographs from various angles; a woman walks by me and enters her room. The physical space that we inhabit connects us even as it emphasizes our difference. We literally walk in each other's footsteps, moving toward disparate destinations.

III. There's No Place Like ...

Hotel presupposes home. To speak about a hotel is an oblique way to address home problems.

Do you check into a hotel? Or does the hotel condition check into you?

—Koestenbaum, 6

I'd never noticed until today that the Gladstone's façade bears the name "Gladstone House," a detail that remains on the rough cut stone and brick of the Victorian building constructed in 1889. "House" strikes me as odd, and I think:



© Kerry Manders, 2010

a hotel is not a house, despite its possible function as a "home away from home," offering—at a cost, of course—some of the comforts of home: food, drink, lodging, and, perhaps, company. A hotel or bar (or hotel bar, for that matter, the "Public House") is decidedly *not* home: it is a public, commercial

place in which one typically encounters strangers (thus its long association with so-called illicit sex).⁷ “Home,” on the other hand, connotes a predominantly domestic and intimate space, a refuge (if you’re lucky) from the public domain. Paradoxically, a hotel room might well offer a patron more privacy than his or her home ever could. As a name, “Gladstone House” recalls its various histories—both its Victorian era, when a hotel/bar was more likely to be named a “house” (the term now seems quaint, old-fashioned), and its more recent, but still pre-2005 era, when rooms were cheap and people lived upstairs.

The third floor of the Gladstone, functioning at once as hotel floor and exhibition, is homey, cozy, and unique, with its furnished lounge area (I can’t help but think of it as a receiving room), hardwood floors, area rugs, and original artworks; it is quite unlike the sterile, pre-fabricated, uniform environments of the chain hotels at which I’ve stayed. Nor is it like other art spaces I’ve recently visited in this city—singular-purpose galleries with stark white walls and sparse décor that offer the art itself physical and visual primacy. At the Gladstone, my curiosity about who sleeps, bathes, reads, and makes love behind these walls, about the sounds and snatches of conversation that I can’t fully hear, emphasizes how distinctive an art space the Gladstone is. At so many other galleries, I don’t think about what, about whom, lies behind the walls.



© Meera Margaret Singh. Installation. Gladstone Hotel. Reproduced with permission.

The large lounge area of the Gladstone's third floor where Singh's short film is projected—with its furniture (including couch, chair, chaise lounge), sprawling area rug, crystal chandelier, matching end tables, and fresh cut flowers—creates an ambiance that complements the domestic settings of Singh's portraits, all of which were taken inside her mother's home. Strangely, the *mise en scène* of some of Singh's photographs, the colour of rugs, the shade of hardwood, for example, resembles the *mise en scène* of the exhibition space that they inhabit. It seems as though the photographs could have been taken here. I hear a fellow exhibition-goer wonder out loud if *Nightingale* is “hotel *mise en abyme*.” I revisit this eerily prescient description months later, when I discover that Singh staged these photographs at the house in which she grew up, a house that was and is her mother's bed and breakfast (B&B). The setting of Singh's photographs, then, is simultaneously home and hotel, one *and* the other, once again reinforcing the instability, the permeability, of the borders between things, between private memories and public histories, at work (and play) throughout *Nightingale* and its host.

The current Gladstone Hotel ownership works hard to market its fusion of the old with the new, its historic authenticity and its current originality, its past with its present—and its future; a subsection of their press kit is entitled “The Gladstone ... Past, Present, and Future.” The management team insists on the continuities and connections between the hotel's different incarnations and its changing clientele (“from Labatt 50 to Stella Artois,” as a friend succinctly summarized the transformation). The Gladstone is at once a part of Toronto's history, of its heritage, and a self-fashioned inventor of its future. Having transitioned from rough around the edges (and at its core) to cutting edge (with, for example, its future-oriented environmental initiatives, its thirty-seven one-of-a-kind, “artist-designed” rooms, its art studios available for lease), the multi-purpose Gladstone has the distinction of being “the oldest continuously operating hotel in Toronto”—a claim often emphasized in press material. Gladstone's ownership takes immense pride in the absence of a gap or break in the Gladstone's operations even in the midst of renovations and accompanying lawsuits: the Gladstone might have been on life support for a time, but it *survived*. During the Gladstone's 2005 overhaul, they took great “care to preserve the original details and flavour of the hotel.” Like the ornate elevator, the “original wood windows, doors and trim were restored by professional preservationists.”

Fascinatingly, the B&B in which Singh was raised is a government-protected, designated historic structure whose history strikingly parallels the Gladstone's. Built just four years before the Gladstone, the B&B is a brick and stone Victorian structure that has, over the past fifteen years, undergone

massive renovations in an attempt to reconstruct original details and architecture. The reconstructions were, in part, based on photographic evidence from 1907. Both the Gladstone's and the B&B's owners brought their respective "houses" back to what they both describe as "original splendour," an objective that underscores an understanding of and appreciation for architecture and interior design as artistic endeavours. Each "house" is intimately engaged with other visual arts on a continuum of art and art space that refuses the exclusivity and singularity of art gallery and chain hotel alike.

Seemingly temporally "everywhere," the Gladstone also claims to cater to "every" demographic—from an artistic/queer/avant-garde crowd to corporate customers (ironically, most of the artistic clientele of which they boast and to which they claim to cater cannot afford actually to stay there). The Gladstone, which has always operated as a family business, is marketed as a kind matriarch or ur-mother, a regenerative maternal body that can accommodate and care for all of her diverse children. Significantly, the original owner of the hotel was a widow, Susanna Robinson, who lived at the Gladstone with her thirteen children; at that time, her position was called "housemother." As an inimitable character in Toronto's west end, the Gladstone is yet gendered and personified by those familiar with it: "The Gladstone Hotel may be the oldest continuously running hotel in Toronto, but its gentrified, artsy neighbourhood has forced it to reinvent itself. Thankfully, this old girl has a few tricks up her sleeve yet" (Julie Rosien qtd. in *Gladstone Hotel*). Gendered female, the Gladstone is imagined to be an immortal, quintessential maternal body that nurtures and sustains any and all who come to her. In the metaphors of this fantasy, the Gladstone is the mother who will never leave us; "she" is an undying body with agency and, importantly, *staying* power. She will survive.

Like the Gladstone, Singh's mother is a testament to endurance, longevity, and tenacity—though she cannot, unlike the Gladstone, survive indefinitely. *Nightingale* rethinks traditional and ubiquitous images of "the mother" that often consider and show her only in relation to, and often caring for, others, that depict her as modest, asexual, self-sacrificing. (I'll admit that the exhibition's title first conjured Florence Nightingale for me.) Far from self-effacing object, Singh's mother often faces the camera directly and unabashedly, her aged and aging body no less fitting an artistic subject than the Gladstone's beautifully worn wooden stairs or visibly aged pipe works. Both Singh and the Gladstone's owners seem to suggest that the denial of or turning away from the maturity of aged bodies is a viewer's loss. If we see the age and character of the Gladstone as integral to, and augmenting, its value, why not the age and character of the female body?



© Meera Margaret Singh. *Between Head and Hands* (diptych). Reproduced with permission.

IV. Living Room

[A] hotel room can never entirely banish fears of surveillance.

—Koestenbaum, 56

In order to watch the short film that is a part of Singh's exhibition, I return to the third floor lounge area. I sit alone on the couch and put on the headphones that await me on the end table. As I watch the film while listening to its ambient sound, the experience is both utterly private and completely public. It strikes me that I'm in a hotel room but not a *hotel room*: here, I have no door to close, no sign to request that no one disturb me. The film plays on a loop, and on my first viewing I catch it *in medias res*. Hotel guests apologize to me as they walk between the couch and the wall-screen, blocking my view and sometimes casting their shadows on the film as they come and go. This hotel and this art installation may be public, but I feel like both guest and intruder in others' temporary home. I'm compelled to apologize to guests who take a short detour to their rooms because of my presence. Need any one of us apologize?

I start to consider the others as part of the exhibition, this film screening as improvised performance art, and I decide to make it participatory. I push my headphones back so that I may exchange pleasantries with maintenance staff and porters, for whom this is a place of work, as they pass by me with their cleaning carts and luggage trolleys (one of them informs me that there's a wedding party on this floor). Strangers sharing a living room, we offer no

introductions, extend no hands to shake, yet there is an awkwardly friendly acknowledgement that we are together despite our contrasting motives for being here. I ask a member of the cleaning staff what she thinks of the exhibition. She pauses, smiles, and tells me that she likes working among art, except when pieces scare her and she's forced to look at them everyday. I ask her if *this* exhibition scares her. "No," she says, "but it makes me a little sad. I miss my mother." Unlike more traditional gallery spaces, which tend to be entirely about the art, the Gladstone fuses the business of living and working, the quotidian merging not quite seamlessly with the art that it surrounds and by which it is surrounded.

V. Still Life

Is a hotel maternal?

—Koestenbaum 16

Given that Singh's film is projected on a wall in the passage connecting two corridors and that it plays repeatedly, I encounter and re-encounter the film as I move between the perpendicular corridors where Singh's photographs hang. I watch the film from various vantage points—standing, sitting, or moving past it. I watch others watching it. I experience it alternately as a sound and as a silent film. Shot in the interior of a predominantly white bathroom, Singh's hand-held camera begins by filming the empty room itself—its plumbing, pipes, hardware, and tub. The camera follows the path of the pipes from ceiling to bathtub; later I see shots of the water that travels through and exits from them, subsequently soaked up by tissue lying on the tiled floor. Tears? The camera work is slow, contemplative, lingering lovingly, like a long caress. At the same time, however, the film is not entirely smooth: there are multiple takes edited together that render the film a series of jarring minute jump cuts. The film's soundtrack is similarly jarring, comprised of sounds of dripping water and a layer of ambient sound like a drone beneath the water drops.

The film is a fragmented, fragmentary, surprising meditation. The tub is empty and then suddenly, magically, the mother appears lying in it. The palimpsestic sounds and subtle jump cuts highlight Singh's play with spatial and temporal (dis)placement—with rupture—throughout the installation. Ironically, it is in Singh's moving images that her mother appears least life-like. Watching her mother's unmoving body in the bath, I think she looks dead—like a naked corpse—and this feels like a rehearsal of the funereal open casket with body laid out for viewing. But then I see her eyes blink and her right hand, with

its full, “live” veins, move slightly. The veins of the mother’s hand remind me of the pipes in the bathroom, both holding and transporting vital fluids. In the typically private bathroom space, the film reveals Singh’s mother at her most naked, vulnerable, and, seemingly, still. That this film is shown in a public room of a public house, a room perhaps living or receiving, renders it all the more provocative and poignant. At a peak of vulnerability and stillness, this film of a bathroom presumably not unlike those behind closed doors on this floor, signifies an intrusion. I notice more than one guest avert her eyes from the screen, as if she had just opened another’s door without permission. The clash of action and stillness resonates with projected exposure: literally, this film on the wall; figuratively, the temporary inhabitants of this hotel who cannot quite count on the privacy of home. This is just one of the ways in which Singh plays with the concept of still life. Singh stills her mother’s life for and in the (very moving) pictures, mementos, art that will remain when the mother does not. So, too, has and will the Gladstone remain after its art, its viewers, and its guests have moved onward, toward or away from their own stillnesses.

In *Nightingale*, Meera Margaret Singh represents and honours a body that *bears* (and here I invoke the rich and varied meanings of the verb “to bear”), a body nearer its end than its beginning. Here is certainly what Freud calls a “foretaste of mourning” (217) a grappling with what will be but is not yet the death of the mother (Singh’s own and “mother” more symbolically), that first object that we lose from the moment we leave the womb and for which we endlessly long. *Nightingale* astutely, gorgeously, proposes that we don’t “work through” mourning: mourning is never completed, never past tense, but is, instead, a perpetual way of being in the present. This is *not*, however, to argue that *Nightingale*’s mode of engagement is therefore melancholic. Instead I invoke a conception of mourning that rethinks Freud’s assumption in his classic “Mourning and Melancholia” (1917) that mourning should follow a rather smooth, linear trajectory and must always come to an end. For Freud, healthy mourning entails a “getting over” the loss; failing to do so results in pathological melancholia, which he sees as a denial of the reality of loss. Singh wonders about, and wanders in, the space between Freudian mourning and melancholia, offering an alternate epistemology of loss in which mourning is never overcome but does not therefore overcome the mourner herself.

This liminal space and interim abode is the perfect setting for Singh to stage her necessarily temporary installation with all that it has to say about infinite arrivals and departures. Reinforcing the notion of transience that Singh’s installation and its location evoke are what seem to me, at least initially, like missing pieces that I’ve come to expect when I see a show: titles and dimensions for the individual photographs, for example.⁸ Of course, these

perceived absences might not be absences at all and point instead to a difference between exhibition and installation; the installation's component parts comprise an aesthetic whole under one name. Still, though, I want to name the disparate parts that comprise the "whole": by what name should I refer to the film? Why this impetus *to name*? And what, I wonder, is Singh's mother's *name*? I link the titles or labels I miss to one of the themes of the whole show: our obsession with labelling and sizing the female form. I am no more aware of the titles of these images, indeed of the subject herself, than I am of the people living behind the doors around me. In addition, each of the photographs remains unframed. Intriguingly, Singh includes a photograph of a framed picture that, defying expectation, lies on a tile floor rather than hangs on a wall.

From a distance, the picture within the picture appears to be a painting of a bird and bee among flowers; it is only when I move closer to the picture that I see that it is actually a puzzle that someone (Singh's mother?) completed and framed. That picture-puzzle might well be complete, but only by linking hundreds of discrete pieces together, fitting each in its



© Meera Margaret Singh. *Bird and Bee*. Reproduced with permission.

proper place. Singh's picture of the picture, however, shows the whole thing out of place; the framed puzzle that should be on the wall is instead lying on the floor, displaced and photographed to emphasize its frame and the edges that both separate and connect the various pieces that make up the ostensible whole. The disparate pieces of the puzzle, like the individual pieces of the installation, like the different subjects that form a mother-daughter dyad, exist separately and together.



© Meera Margaret Singh. Installation, Gladstone Hotel. Reproduced with permission.

In contrast to the picture-puzzle, the disparate pieces of *Nightingale* do not connect to make one whole: perhaps nothing (especially not a life) is ever complete, but is, instead, inexorably fragmentary and ongoing. Some of Singh's portraits are dry mounted; others are printed with a white border and hung with nails. The prints buckle and sag, not unlike the aging body, casting shadows on the hotel walls that echo the play of light and dark in so many of Singh's portraits—especially the ones in the second corridor that I explore; in two, Singh's mother appears in narrow columns of bright, white sunlight,



© Meera Margaret Singh. *Fallen Leaves*. Reproduced with permission.

enveloped by umbrage. It occurs to me that, without protective glass covering, the photographs, like the mother displayed within them, are vulnerable, open: I could touch the pictures, could leave my trace (a fingerprint, perhaps) on the photographic body (though propriety tells me, impels me, to resist), just as time marks the mother's body and the mother's body marks the rose carpet. Each physical encounter becomes a Sontagian "interpretation of the real," and each spectator subject also to the traces left behind. Singh's pictures, bearing the weight of the photographic paper, succumb to the gravity they nonetheless defy. They remain unfallen, unlike the leaf that the mother offers in her outstretched hand in an earlier photographic encounter.

VI. Last Call

And yet, in hotel, we pray that there remains a
 "futural" atmosphere, some hint of a tomorrow we
 can "shatter" ourselves upon.

—Koestenbaum, 42

The Gladstone is a "public house" of which I have sundry and putatively private memories; it is a major player in the history of Toronto and in the archives of my own history. As a place from which people endlessly come and go—but never really stay—the Gladstone raises a number of questions. What does this "house" hold of its fleeting inhabitants? What remains of these endless comings and goings? The Gladstone Hotel and *Nightingale* animate the multiple and opposing meanings of "to stay": "to stay" means to stop permanently or temporarily, to pause briefly or to remain. "To stay" also means to suspend or to delay: for example, one may attempt to stay the aging process, to stay death. The various meanings of "to stay" resonate in both the story of the Gladstone Hotel and in the exhibition that enjoys a stay therein. I imagine the seemingly infinite hotel guests that have opened and will close the doors that I see framed by and framing Singh's photographs. Many such guests will have only stayed at the Gladstone for a single visit; similarly, *Nightingale* is a temporary installation. It, too, has one stay at the Gladstone. No longer housed at the Gladstone, *Nightingale* is now a part of its history—part of the archive of its memories. This is/was an encounter of maternal bodies, and bodies carry (the memory of) other bodies—this is part of their work. What will the Gladstone recall? *Will* it recall, at all?

In the fourteen photographs and one short film that comprise *Nightingale*, the mother's body is the site for an evocative, elegiac, intimate rumination: the pictures are also sites within which the mother's body stays—suspended in time and place even as the photographic paper ages, deteriorates. The pictures “themselves,” as well as the mother's “real” body, will, of course, age and change, as will relationships to the pictures. Nothing, it seems, stays. Or, everything stays. Although this installation, mounted at the Gladstone Hotel (or House) in May 2010, is over (I saw it on its last day), my work with it is not—it has stayed with me, just as my encounters with the Gladstone as a social and artistic venue are still intricately bound up with/in my Toronto sojourn.



© Meera Margaret Singh. *Red Velvet*. Reproduced with permission.

Before I leave the Gladstone, I watch a young newlywed couple check into their room to begin, I presume, their honeymoon. On the verge of a new future together, I doubt they are pondering their own mortality—their ultimate check-out time. They are sweetly wrapped up in themselves, in each other, and

they don't seem to notice the photographs surrounding their room. As the newlyweds enter their room, I notice two sets of feet emerge from the room next door; glancing up, I see that they belong to a middle-aged man and woman, baggage in hands, who appear to be checking out. They remove their "PLEASE DO NOT DISTURB" door hanger, and, before exiting the corridor, pause briefly in front of Singh's photo cluster. I overhear the woman say, in a disturbed pitch, that she does not *want* her body to age; changing her tone from worried to flirtatious, she then asks her partner: "Will you still love me tomorrow?"

Works Cited

- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. Print.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." 1917. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. and ed. James Strachey. Vol. 14. London: Hogarth, 1957. 239-258. Print.
- . "On Transience." 1916. Trans. James Strachey. *Freud's Requiem: Mourning, Memory, and the Invisible History of a Summer Walk*. Matthew Von Unwerth. New York: Riverhead, 2005. 215-219. Print.
- Gladstone Hotel*. n.d. Web. 11 Jan. 2011.
- Koestenbaum, Wayne. *Hotel Theory*. Brooklyn, NY: Soft Skull Press, 2007. Print.
- Last Call at the Gladstone Hotel*. Dir. Neil Graham and Derrek Roemer. Last Call Productions, 2007. Film.
- Singh, Meera Margaret. *Meera Margaret Singh*. n.d. Web. 15 Dec. 2010.
- . *Nightingale*. CONTACT Photography Festival: Pervasive Influence. Toronto, Ontario, Canada. May 1–31, 2010.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Delta, 1977. Print.
- Tanner, Laura E. *Lost Bodies: Inhabiting the Borders of Life and Death*. Ithaca: Cornell UP, 2006. Print.

¹ This piece is for BR and for BAL: for(e)mourning.

² By chance, I encountered Wayne Koestenbaum's *Hotel Theory* in the last days of writing this article and promptly checked it out. What Heidegger is for Koestenbaum, Koestenbaum became for me: a concierge of the mind.

³ Singh's *Nightingale* was part of the CONTACT Photography Festival (May 1–31, 2010), installed on the third floor of the Gladstone Hotel (1214 Queen Street West, Toronto, Ontario, Canada).

⁴ The Gladstone's website includes sections describing its nineteenth- and early twentieth-century "History" as well as the details of its "Recent Social History." The Gladstone began as a "stylish hostelry" but deteriorated (my summation, not theirs) into what was, when I first started going there in the late 1990s, a run-down but lovable dive. In 2005, the hotel underwent a massive overhaul; it was "restored and revitalized" by new ownership (the Zeidler family) who claim to have returned it to its "original" glory.

⁵ The 2007 documentary, *Last Call at the Gladstone Hotel* (whose poster features and whose tagline quotes Maryanne Akulick, a long-time Gladstone resident, "A lot of people live in hotels"), witnesses the transformation of this iconic Toronto locale. Shot over a five-year interval, writers/directors Derreck Roemer and Neil Graham document the transformation of their once favourite bar from a disintegrating inner-city flop house to a contemporary, avant-garde, and artistic hotspot. Developers who bought the Gladstone in 2000 were surprised to discover that the decrepit hotel was not, in fact, empty, and the filmmakers turn the inhabitants into protagonists for their narrative: a kind and talkative chambermaid, an aging hoarder, and a disagreeable front-desk clerk. After an ugly ownership battle, new owners outline an ambitious plan for gradual renovations that will allow the staff and residents to remain in place. The plan, of course, is derailed: city officials demand the buildings' complete rewiring, the boiler explodes, and ceilings and walls begin to fall. Christina Zeidler (an experimental filmmaker herself) is faced with the daunting task of rebuilding, and, despite her efforts to create "a business model that includes social change," everyone who calls the Gladstone "home" is forced to depart. The film, as its publicity blurb announces, is shot in a "cinema direct style" and offers "an intimate and compelling portrait of the effects of urban renewal upon the poor, exposing a pattern of displacement repeated in cities worldwide, and revealing the unintentional roles we often play in the process of gentrification." For *Last Call*'s poster, description, trailer, film stills, screening history, and list of awards garnered, see the film's *Myspace* page.

⁶ I should note that this installation of *Nightingale* is one incarnation among others, as one discovers upon visiting Singh's website. There, several of the photographs included under the heading *Nightingale* feature mother and daughter together. As a title, *Nightingale* is rich with symbolic connotations and animates binary tensions beyond mother (subject) and daughter (artist). In Shakespeare's *Romeo and Juliet* (3.5), for example, the nightingale is famously contrasted with the lark: the former suggests the encroaching darkness and the

possibility of the lovers' embrace while the lark suggests the rising sun and the necessity of the lovers' parting. If Romeo and Juliet follow the lark, they will save their lives but must separate; if they heed the nightingale, they may stay together but in danger of death—hence the long and powerful association of the nightingale with lament, embodying as it does the inextricable link between love and death. The epigraph to Singh's artist statement highlights this connection by citing Oscar Wilde's "The Nightingale and the Rose": "So the Nightingale pressed closer against the thorn, and the thorn touched her heart, and a fierce pang of pain shot through her. Bitter, bitter, was the pain, and wilder and wilder grew her song, for she sang of the Love that is perfected by Death." The nightingale has long been a symbol for the poet because of its beautiful, enthralling song; it represents a "natural" voice and powerful creative force—even a muse—for Romantic poets such as Coleridge, Wordsworth, and Shelley. In his "Ode to a Nightingale," John Keats imagines the bird as an idealized poet capable of staying death via its song, and its immortality is contrasted with humankind's mortality.

⁷ According to the *OED*, a "public house" is "a building whose principal business is the sale of alcoholic drinks to be consumed on the premises; a pub, a tavern" (2a). The origin of the public house is also connected to illicit sex (and not simply because of the tendency to pair off after last call); the term used to connote brothel, although the *OED* notes that contemporary usage of this association is now rare. That the Gladstone House is at once public house and hotel intimates the symbolic connections between the two physical spaces. The origin of hotel lies in its reference to French accommodations: there, a hotel signified "a large private residence, a town mansion" (1). Shortly on the heels of a British encounter with the French hotel, however, came the appropriation of the term to replace the public house: its now dominant (and English) meaning is a "building or establishment where travellers or tourists are provided with overnight accommodation, meals, and other services" (2). Unlike the "public house," whose early keepers or proprietors lived above their bars and offered travellers food and lodging, the hotel seems to exist purely on a commercial level.