

ETC



## La ville sensorielle

*Sensations urbaines*, Centre Canadien d'Architecture,  
Montréal. 26 octobre - 16 Septembre 2005

Andrew Irving

Number 74, June–July–August 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34926ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Irving, A. (2006). Review of [La ville sensorielle / *Sensations urbaines*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 26 octobre - 16 Septembre 2005]. *ETC*, (74), 49–53.

Montréal

## LA VILLE SENSORIELLE

*Sensations urbaines*, Centre  
Canadien d'Architecture, Montréal.  
26 octobre 2005 – 16 septembre

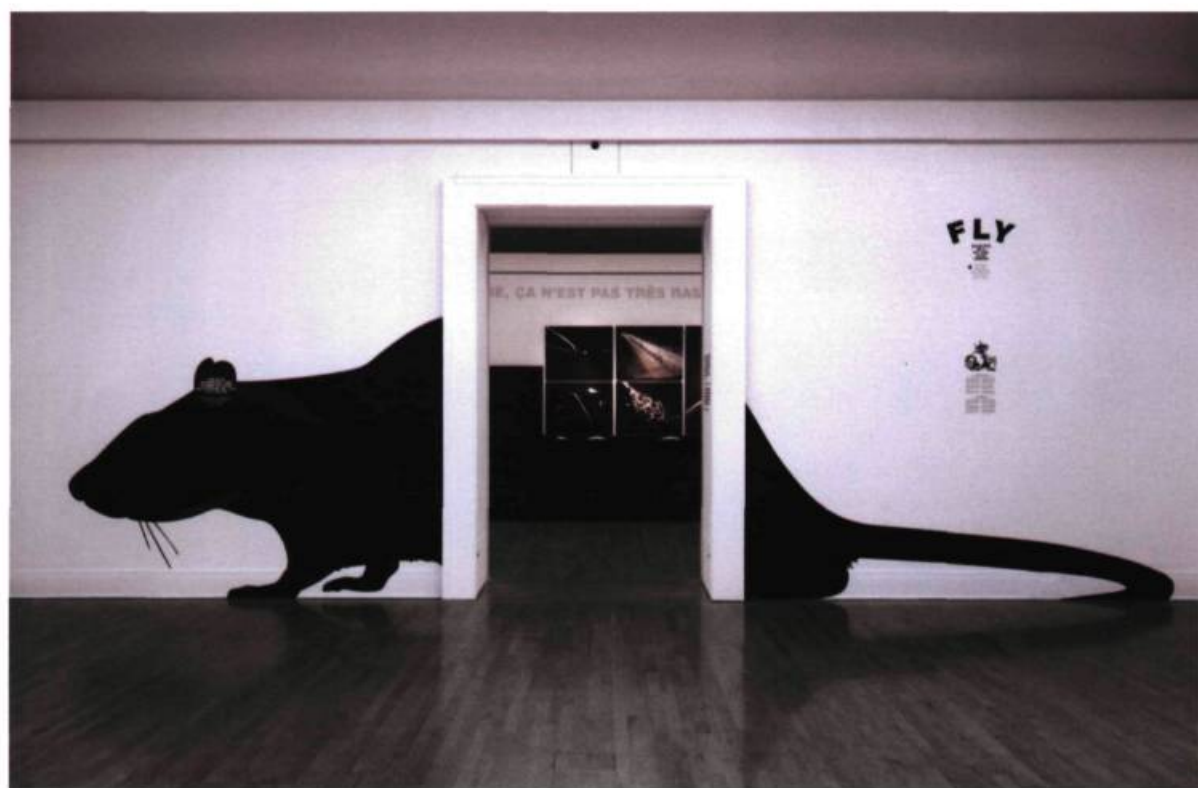
*La cité se compose de divers types d'hommes; des gens semblables ne suffisent pas à donner vie à la cité.*

(Aristote)

## Citoyens des sens

dans la Grèce antique, une ville (*polis*) comptait environ 10 000 habitants, et un citoyen était avant tout un sujet *politique* qui possédait certains droits et privilèges. Toutefois, la taille, l'échelle et la diversité de la métropole moderne ont depuis créé un type de citoyen fort différent, celui qui n'est pas tant un sujet politique qu'un sujet phénoménologique ou sensoriel, continuellement soumis au volume et à l'architecture de la ville, et vivant parmi les divers paysages sensoriels et culturels de la

du corps humain. En effet, la ville sensorielle n'est pas toujours une ville que nous pouvons facilement trouver dans les guides touristiques, les traités d'architecture ou les manuels d'anthropologie urbaine. En se situant à mi-chemin entre l'art, l'architecture et l'anthropologie, l'exposition évoque la ville comme nous la percevons par nos sens : la ville qui se touche, s'entend, se sent, se goûte et se voit, et beaucoup plus encore. À de nombreux égards, l'exposition montre comment la ville sensorielle est plus réelle que la ville présentée par les théories et les cartes démographiques, la « vue » détachée des vérités scientifiques et socioscientifiques n'étant que peu éloquente quant à la réalité d'un organisme sensoriel évoluant dans un environnement urbain. Dans le même esprit, il serait aussi opportun de rappeler l'étymologie du mot « esthétique », parce que c'est à son sens premier que nous revenons maintenant : *aisthitikos* se disait en grec ancien pour qualifier ce qui était « perceptible par le sentiment ». Ainsi, le champ sémantique originel de l'esthétique n'était pas l'art, mais la réalité – ou plutôt, une *corpo-réalité* : un discours du corps ou une forme de connaissance, au moyen desquels le goût, le toucher, l'ouïe, la vue et



métropole contemporaine. L'exposition *Sensations urbaines* – dont Mirko Zardini est le conservateur et qui est actuellement présentée au Centre Canadien d'Architecture – examine sérieusement les expériences sensorielles quotidiennes des habitants de la ville moderne, et peut être vue comme une dérogation aux représentations plus traditionnelles de la ville qu'on trouve souvent dans les musées et dans le discours des architectes. L'exposition cherche à évoquer et à réimaginer la sensualité de la vie urbaine quotidienne, moins par les mots et le texte qu'au moyen

l'odorat permettent de connaître le monde et de le comprendre.

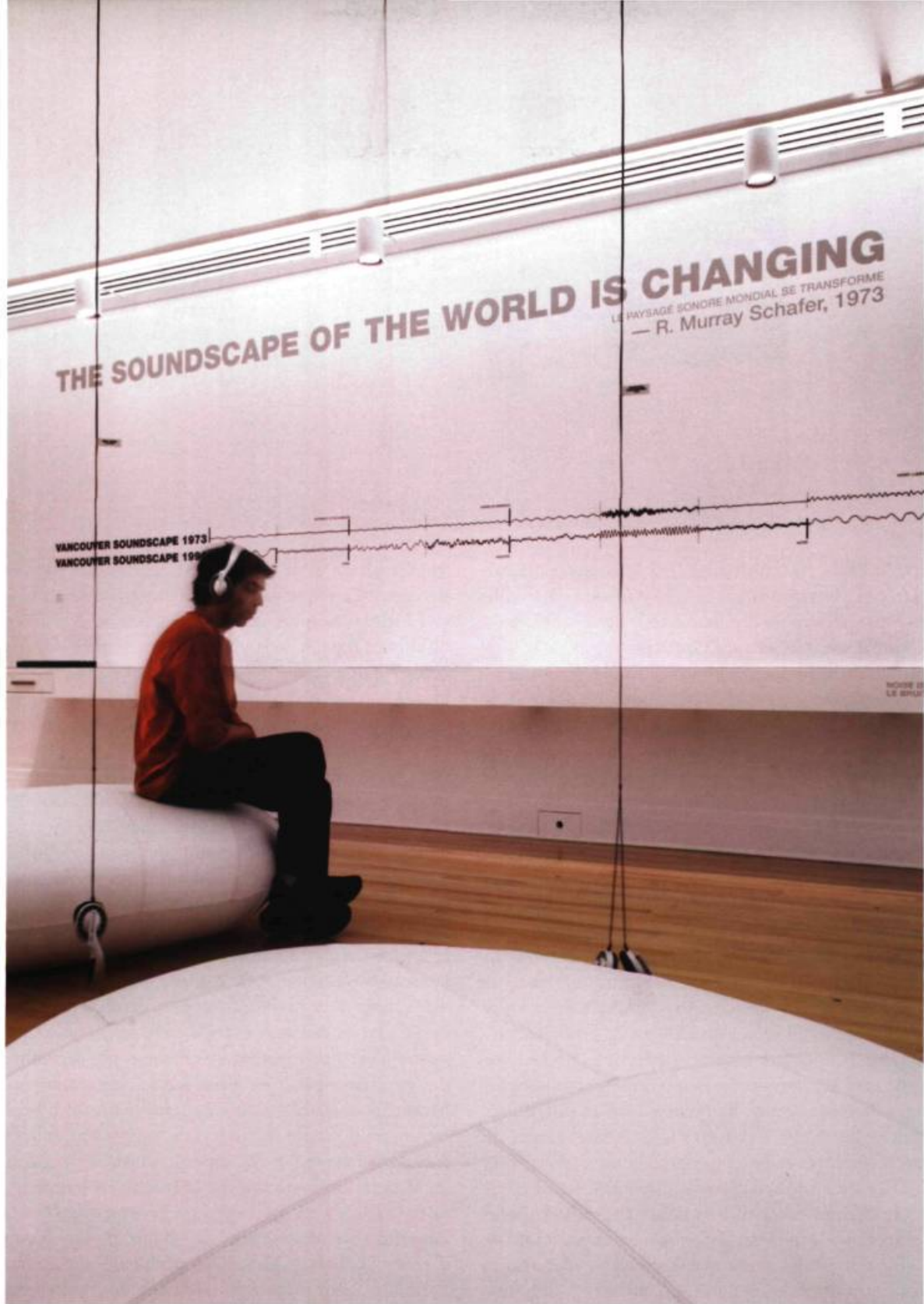
Le simple fait d'évoluer en tant qu'organisme dans le monde agit incontestablement sur le système nerveux. Les sons de Madrid en 1999, auxquels est exposé notre système nerveux lorsque nous empruntons le couloir sombre donnant accès à l'exposition, nous le rappellent. Le corridor devient un peu plus étroit, ce qui modifie de façon subtile notre sens de la proprioception [le sens de localisation du corps dans l'espace], à mesure que nous avançons. Parallèlement,



*New York de nuit*, 1932. Collection du Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Berenice Abbott; 33,6 x 27 cm.

notre sens de la localisation change à mesure que les sons qui nous entourent deviennent ceux de Paris en 1999, alors que nous émergeons dans une salle entièrement consacrée aux différentes modalités sensorielles de créatures avec lesquelles nous partageons nos villes : chiens, rats, mouches, pigeons, chats. Ces créatures sont également citoyennes de la ville, ce que nous comprenons en voyant comment elles arrivent à connaître la ville d'une manière très différente.

La salle même est éclairée dans le spectre étroit des fréquences ultraviolettes, qui sont visibles par l'œil humain, afin de simuler le point de vue, au sens littéral, d'une abeille sur le monde. Voilà un lieu dont la couleur semble avoir été complètement évacuée. L'œil humain, situé plus haut que les épaules, offre un panorama de presque 180 degrés, ce qui signifie que nous percevons presque la moitié du monde en un seul coup d'œil. Mais tout cela n'est rien com-



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

parativement au pigeon, qui jouit d'une vision panoramique de 340 degrés, grâce à ses yeux placés de chaque côté de sa tête. Par conséquent, le champ visuel du pigeon englobe beaucoup plus de « ville » que celui des humains. De la même manière, les chats sentent la ville avec une membrane olfactive de 14 cm<sup>2</sup>, par rapport à 4 cm<sup>2</sup> chez l'humain, et les souris peuvent écouter la ville à des fréquences

variant de 1 000 à 100 000 Hz, comparativement au champ auditif des humains, qui ne couvre que 20 000 Hz. La ville vibre donc au diapason de plusieurs sens animaux.

#### La ville nocturne

Les villes ne sont plus vraiment sombres, sauf peut-être dans l'imagination. Même la nuit, la ville dégage



de la lumière, comme le suggère l'éclairage, à mesure que nous pénétrons dans la salle consacrée à la ville nocturne. Il semble que notre sens de la nuit urbaine soit malléable, et que nous faisons et refaisons constamment les heures obscures au gré de nos imaginations, mythes, peurs, espoirs et désirs. La nuit, la rue est parfois plus sécuritaire que la maison, comme le suggère de façon saisissante une photographie qui évoque la violence domestique dissimulée derrière rideaux et portes.

À part les vers de terre – dont les surfaces ne forment, dit-on, qu'un organe entièrement consacré au goût – les êtres humains sont peut-être capables de faire une bonne utilisation de leur peau. En général, nous découvrons le monde du toucher non seulement par les surfaces du corps, mais aussi par les interprétations que nous faisons des ruptures de continuité et de la variation dans les surfaces et les textures de la ville. Nous sommes invités à manipuler un guide touristique de Bologne, à la seule différence que ce livre est destiné aux non-voyants qui, en effleurant les pages de leurs doigts, peuvent sentir les différentes textures des édifices et autres sites architecturaux de cette ville. Dans ce lieu renommé pour sa nourriture, ici associée au toucher sur le plan sensoriel, le sens tactile devient dominant, et nous captons le sens des surfaces, de l'échelle et de la forme architecturale de la ville non par les yeux, mais bien par les doigts. Les passagers non voyants du métro de New York peuvent également s'orienter grâce à des plans tactiles, spécialement conçus pour être lus par un balayage de la main. En associant les différentes textures et caractéristiques physiques du plan, les non-voyants peuvent se créer une « carte mentale » non seulement de l'aménagement de la station immédiate, mais de tout le labyrinthe que représente le réseau de métro new-yorkais.

Cette rencontre du corps humain avec les surfaces de la ville nous rappelle que la ville aussi possède une épiderme. Il s'agit d'une peau qui, pendant la plus grande partie de l'été, est couverte de briques cuisan-

tes, d'asphalte et de tarmac, et dont les surfaces de verre, d'acier et de béton reflètent la chaleur et le soleil sur les nombreux citoyens des sens. À d'autres moments, la peau de la ville peut être glissante et être couverte de neige et de glace, particulièrement dans le cas de Montréal, dont l'histoire se raconte au gré des couches de neige qui ont recouvert la ville au cours du siècle dernier. La neige et la glace sont souvent vues comme un obstacle et un facteur de ralentissement dans le fonctionnement de la ville, mais ces éléments arrivent à s'inscrire physiquement et psychologiquement dans la vie quotidienne des gens pendant les mois d'hiver, et créent une identité qui permet à ses habitants de se sentir attachés à la ville. Un sens de la communauté émerge chez les citoyens, grâce auquel le temps même se fait explicite, dans la mesure où la fonte de la neige et de la glace marque le passage ou la mort d'un hiver qui souvent semblait sans fin. Nulle part ce dialogue entre le permanent et le transitoire n'est plus apparent que dans les photographies des étonnants palais de glace qui se construisaient à Montréal au tournant du vingtième siècle. Ces palais mesuraient plus de 30 mètres de haut, soit l'équivalent de dix étages, et étaient conçus par les meilleurs architectes de l'époque. Le matériau de construction – et il n'y en avait qu'un – provenait du Saint-Laurent, dont des équipes de 50 hommes retiraient d'énormes blocs de glace pesant facilement 225 kilos. Parfois, il fallait jusqu'à 30 000 blocs pour construire un palais et l'élever dans le ciel de Montréal, tout en sachant, dès la pose du premier bloc, qu'il était destiné à disparaître. De plus, ces merveilleux palais de glace n'étaient pas uniquement prévus pour durer jusqu'au retour du printemps, mais exprimaient aussi le défi de réapparaître l'hiver suivant sous une nouvelle forme, avec un nouveau concept et faits de glace provenant d'autres parties du fleuve.

Si les matériaux de construction comme la pierre, l'asphalte, le béton, les métaux et la glace n'ont pas de conscience comme tels, ils possèdent une vie intérieure riche et variée : la température leur donne



de l'expansion ou les fait se contracter de l'intérieur, les ondes sonores les pénètrent, la neige les refroidit, le soleil les réchauffe et les pieds humains les foulent. Cette « vie intérieure » peut être visualisée dans les coupes d'asphalte exposées, provenant de certaines rues de Montréal et rendant visible une partie de ce qui est sous-jacent à la surface de la ville. On nous présente différentes qualités d'asphalte, qui attestent de son adaptabilité, depuis sa forme minérale « brute » jusqu'à son état « cuit » final. C'est là un matériau qui fait appel à tous les sens, depuis son odeur caractéristique jusqu'à son opacité en apparence impénétrable. Parfois, sa couleur est maquillée, comme en témoignent les remarquables photographies de parcs de stationnement et d'allées multicolores à Berlin, à Utrecht, à Amsterdam et à Barcelone, où les surfaces sont peintes en bleus et en violets vifs. À d'autres moments, cependant, de la teinture est mélangée à l'asphalte même, comme pour atténuer la noirceur du matériau et pénétrer sous la peau de la ville. Une espèce de couleur « foncée » est donc inscrite dans la ville plutôt que simplement apposée sur sa surface. Toutefois, l'intériorité de la matière urbaine peut sans doute s'exprimer plus sensuellement lorsqu'on presse la section de bitume modifié au polymère. La main s'enfonçant dans la surface, l'« âme noire » recelée sous cette dernière est révélée.

#### Les sons et l'air de la ville

Il existe une intéressante relation entre le son et l'architecture, dans la mesure où tous les différents matériaux de construction, béton, brique, bois, bambou, absorbent et réverbèrent le son chacun à leur manière. Par conséquent, il y a certains sons que nous identifions à des villes autour du globe et pourtant, en même temps, chaque ville possède son identité sonore particulière. Selon R. Murray Schafer, il s'agit là de paysages sonores, c'est-à-dire de sons qui appartiennent à un lieu depuis fort longtemps et qui, comme les points de repère visuels, en viennent à définir différentes parties de la ville. Les paysages sonores d'une ville ne sont pas statiques, mais changent avec le temps : on peut imaginer comment certains quartiers possèdent une forte identité sonore et eth-

nique, et comment cette dernière se transforme au fil des générations. C'est ainsi que nous sommes invités à découvrir en parallèle le son de Vancouver en 1973 et celui du Vancouver de 1996, soit à comparer le son du port ou les sons produits par les Vancouverois en train de jouer, et à constater à quel point ils ont changé. Nous avons là une étrange dissonance cognitive, du fait que 1973 « sonne » si contemporain, alors que le paysage sonore de la ville a nettement changé dans les années qui ont suivi. Ses rythmes, ses tempi et son volume ne sont plus ce qu'ils étaient, mais conservent néanmoins une essence qui les rend reconnaissables. Le paysage sonore d'une ville provient d'un million d'immeubles différents et pourtant, chaque immeuble concentre ses propres sons uniques à partir de ses climatiseurs, de ses ascenseurs et de ses installations sanitaires ou encore en raison de ses revêtements de sol, de ses circuits électroniques et de sa musique. Les sons de différents immeubles new-yorkais ont été enregistrés, y compris ceux, plutôt intrigants, de l'Institut de psychanalyse de la 82<sup>e</sup> rue Est, qu'on peut découvrir avec des casques d'écoute.

Enfin, les villes comprennent plus d'air que toute autre substance. L'air est le médium par lequel le son de la ville est transmis. Il remplit la ville et permet à ses habitants, aux parcs et aux arbres de respirer. Lorsqu'on lui a demandé de décrire sa fonction, Duchamp a répondu avec ce fameux mot d'esprit : il était un respirateur. Mais un autre mot est apparu au début du XX<sup>e</sup> siècle pour décrire l'air industriel et parfois irrespirable de la ville : *smog*, un néologisme issu de la contraction des mots *sm(oke)* et *(f)og*. Le smog a atteint des seuils critiques à Londres en 1952, entraînant la mort de certains de ses habitants et réduisant la visibilité à moins de trois mètres. Ces images sont exposées ironiquement près du *Airborne* d'An Te Liu, une ville faite d'ioniseurs et de climatiseurs qui rappellent non seulement les « machines à habiter » de Le Corbusier, mais recyclent l'air de l'exposition, de manière à faire participer son visiteur au cœur même de l'œuvre d'art avant qu'il ne retourne dans la ville pour y expirer et, ensuite, inspirer la ville encore une fois, mais avec des sens transformés.

ANDREW IRVING