Des jardins artificiels par d'autres stimuli que purement visuels

Artificial gardens made by other stimuli than purely visual ones

Laurence Kimmel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/24069>

DOI : 10.4000/paysage.24069

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Laurence Kimmel, « Des jardins artificiels par d'autres stimuli que purement visuels », *Projets de
paysage* [En ligne], 4 | 2010, mis en ligne le 18 juillet 2010, consulté le 31 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/24069> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.24069>

Ce document a été généré automatiquement le 31 décembre 2021.

La revue *Projets de paysage* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Des jardins artificiels par d'autres stimuli que purement visuels

Artificial gardens made by other stimuli than purely visual ones

Laurence Kimmel

- 1 Gilles Clément a remarqué dans ses différents voyages que dans toutes les cultures, le besoin de faire un jardin pouvait être observé (Clément, 2008). La culture dans laquelle le besoin de jardin ne se faisait *a priori* pas ressentir est celle des aborigènes d'Australie. Suite à une étude de leurs pratiques et croyances, il a compris que le jardin n'était pas terrestre et circonscrit pour eux, mais existait sous une autre forme, imaginaire et à grande échelle. Partons de l'hypothèse que l'homme a besoin de vivre les différentes échelles, du proche à l'infini, et que cette coexistence des échelles est au fondement de l'expérience du paysage. La double échelle est une nécessité selon Augustin Berque pour que l'on puisse parler de « paysage », même si les deux échelles considérées sont différentes : « Deux motifs nous font reconnaître le paysage : l'horizon et le premier plan. » (Berque, 1995, p.17.) Parmi ces expériences de paysage, celle du jardin est comme une représentation du monde à « petite échelle » et, suivant les cultures, a une signification symbolique ou sacrée différente.
- 2 Il s'agit de questionner cette notion de jardin par le prisme des pensées actuelles radicales sur :
 - la perte de la distinction entre naturel et artificiel, tendant vers une hybridation des deux régimes : le paysagiste Bernard Lassus (2010), les architectes de Morphosis, par exemple ;
 - le décroissement (voire la fin) de la prépondérance du visible dans la conception des lieux à habiter (en urbanisme, architecture, design, etc.). Dans un monde diversifié, hétérogène, non standardisé (Ardenne, 2005), l'urbanisation contemporaine est rarement le lieu d'une cohérence visuelle entre l'échelle de l'architecture et la grande échelle (échelle urbaine, de la ville, échelle géographique ou lien avec l'horizon). En ce qui concerne le lien à l'horizon, ce constat est dû par exemple à la perte de sa vision dans une urbanisation dense. Plus généralement, cette fin d'une recherche d'harmonie, d'une insertion visuelle avec un environnement, a été décrite par John Brinckerhoff Jackson en 1984 grâce à sa notion de 3^e paysage (Jackson, 2003¹), que Sébastien Marot nomme « paysage émergent » (Marot, 2008).

Or, souvent le paysage y est « mort » (Berque, 2008, p.15), car il n'y a plus d'harmonie, de sens d'appartenance à un monde.

- 3 À défaut d'une prédominance ou d'une exclusivité de la vue, les autres sens sont explorés et mis à contribution dans les conceptions architecturales contemporaines. Autres sens qui n'ont jamais (ou rarement) été oubliés dans le domaine de la conception de jardins. Ces développements représentent donc un enjeu pour la recherche et la conception paysagères.
- 4 Avant d'explorer les autres sens que la vue, notons la puissance du symbole et de l'imagination à pallier la présence visuelle directe de la grande échelle et de l'horizon. Ce dernier, s'il n'est pas visible, peut être virtuel, symbolique, ou compensé par les caractéristiques du premier plan. Gilles Deleuze montre que la petite échelle, de l'architecture par exemple, peut être paysage, de manière symbolique. On peut sentir d'après lui la réalité de l'architecture comme à la fois finie et infinie : « C'est la jonction des plans aux mille orientations qui définit la maison-sensation. La maison même (ou son équivalent) est la jonction finie des plans colorés. Le troisième élément, c'est l'univers, le cosmos. Et non seulement la maison ouverte communique avec le paysage, par une fenêtre ou un miroir, mais la maison la plus fermée est ouverte sur un univers. » (Deleuze, Guattari, 1991, p. 170-171.)
- 5 Peut-on donc développer d'autres sens que celui de la vue pour pallier la destructuration du tissu urbain ? Quelles autres figures architecturales que les figures visuelles peut-on développer ? Dans la revue *Le Salon n°2*, revue de l'École des Beaux-arts de Metz, de janvier 2010, Jean-Christophe Bailly développe une notion élargie du paysage aux autres sens, sur la base théorique de la notion d'« emprunt au paysage » dans l'art des jardins de Chine (Ji Cheng, 1997), et d'une citation d'Héraclite sur la *phusis* : « *phusis kriptesthai philei* (nature aime à se cacher) ». Si l'on considère qu'il y a eu, via la *phusis*, du paysage pour les Grecs, Bailly s'intéresse à cette « dialectique fine du visible et du caché en laquelle tout paysage se résout... ». Le paysage naît de cette dynamique des stimuli sensoriels. Toutes les données des sens peuvent être la base du jeu du passage du caché au visible, du champ au hors champ. Les données de plusieurs sens peuvent également s'accorder dans ce jeu dynamique, qui n'implique pas seulement le visible.
- 6 Si l'on se réfère à la gradation des trois natures chez John Dixon Hunt (2000) (nature sauvage, nature domestiquée agricole et nature maîtrisée du jardin), le paysage créé par un sens donné (vue, ouïe ou autre) peut être classé également suivant ces catégories, allier ces catégories deux à deux, ou même englober les trois. Ce qui nous intéresse ici, c'est lorsque la troisième catégorie est présente. *A priori* tous les sens peuvent répondre à cette classification.
- 7 Une esthétique née de stimuli d'un autre type que la vue prend néanmoins en compte des distances symboliques et réelles, donc comporte une notion de spatialité. Une différenciation intervient alors entre les différents sens. Le son, dans son mode symbolique, est jugé particulièrement efficace pour l'évocation du paysage selon Bernard Lassus (1999). Bailly en rappelle les raisons : l'ouïe (par où vient le musical) a été rapportée par Hegel (2010), presque autant que la vue, aux sens « théoriques » (par opposition aux sens matériels que seraient l'odorat, le goût et le toucher).
- 8 Le principal autre sens que la vue à étudier est donc le son. (Nous verrons toutefois les cas de l'odorat, du goût, du toucher, et évoquerons des stimuli non visibles). Les

parallèles et interrelations entre le son et la vue sont extrêmement riches. L'exposition Sons et lumières organisée au Centre Georges-Pompidou en 2005 en est un témoignage. Et l'on pourrait citer les recherches sur le paysage sonore initiées par Raymond Murray Schafer. La question de l'échelle peut être présente dans les installations sonores, mais généralement pas sur un panel de distances perçues aussi vaste que pour la vue. Les parallèles entre son et vue, entre musique et architecture, sont riches conceptuellement, et sont développés dans certains cas sur la base du jeu entre échelles spatiales.

- 9 On peut citer les travaux de Carlo Carrà sur *La Peinture des sons, bruits et odeurs*, dans *Le Manifeste du mouvement futuriste* de 1913.
- 10 Dans le cas de *l'optométrie* développée par Raoul Hausmann en 1921, les moyens électriques développés impliquent un « toucher à distance » (Lista, 2005). Hausmann appréhende les médias électriques comme de véritables prolongements organiques du système sensoriel, en y voyant les outils mêmes d'une « sensorialité excentrique ».
- 11 Les environnements mêlant son et lumière, créés par La Monte Young et Marian Zazeela, comme la *Dream House* de 1962, et également par Marian Zazeela seule (*Imagic Light*, 1993 et *Magenta Day/Magenta Night*, 1993), présentent une fusion ou interaction fortes entre une spatialité créée par la couleur et une spatialité créée par le son.
- 12 Les recherches en acoustique actuelles jouent sur les liens entre spatialité réelle et spatialité sonore. Le son perçu dans les salles de concert peut faire sembler ces dernières plus grandes ou plus petites que leur taille réelle. Des artistes contemporains explorent ce champ perceptif, et pourraient définir de futures pistes architecturales.
- 13 La pièce *Acoustic Pressure Piece* de Bruce Nauman (1971) utilise les caractéristiques acoustiques absorbantes de la matière, et crée ainsi des caractéristiques spatiales de l'œuvre issues du sens de l'ouïe.

Figure 1. Source sonore virtuelle extérieure à la pièce

Source : Laurence Kimmel

- 14 Les recherches développées par l'Ircam sur la spatialité permettent également de créer des sources acoustiques virtuelles, en dehors de l'espace réel².
- 15 La question posée devient moins répandue, moins « classique », lorsqu'il s'agit d'un sens « matériel » comme l'odorat, qui implique des distances faibles à notre corps. *A fortiori* d'un sens comme le goût, qui serait alors « hypermatériel », et nécessiterait un contact direct avec le corps, comme le toucher. C'est à propos de ces deux sens que nous allons développer la réflexion.

Figure 2. Philippe Rahm, Pavillon de l'eau, 2008

Source : Philippe Rahm.

Figure 3. Philippe Rahm, Pavillon de l'eau, 2008

Source : Philippe Rahm.

Figure 4. Philippe Rahm, Pavillon de l'eau, 2008

Source : Philippe Rahm.

Figure 5. Philippe Rahm, Pavillon de l'eau, 2008

Source : Philippe Rahm.

Figure 6. Philippe Rahm, Pavillon de l'eau, 2008

Source : Philippe Rahm.

- 16 Les sens de l'odorat et du goût sont utilisés par l'architecte Philippe Rahm dans son projet de Pavillon de l'eau³ pour les Voies navigables de France, exposé en 2008 à la Cité de l'architecture à Paris. Il souhaite clairement sortir de la question de l'intégration spatiale visuelle classique. Le symbolique prime avec l'odorat. Il joue sur la mémoire, comme Proust l'a développé. Il n'existe d'ailleurs pas autant d'expérimentations artistiques sur les liens de l'odorat et du goût à la spatialité. Il est moins facile de trouver des exemples qui créent une spatialité, comme dans le cas du son. Dans ce projet pourtant, Rahm utilise le goût et l'odorat comme sens principaux de l'expérience du Pavillon, même si le bâtiment reste tangible, appréhendable visuellement. Le premier circuit, d'eau, est un tube qui traverse tout le bâtiment, et duquel le visiteur peut extraire de l'eau par des robinets. Le goût de l'eau, qui se charge de calcaire au cours de sa circulation dans le Pavillon, évoque la grande échelle territoriale de la Seine, de sa source à son embouchure. Un second circuit, d'air, se charge des odeurs des différents paysages traversés par la Seine. Ces deux circuits symbolisent le parcours de la Seine et le grand territoire qu'elle traverse. Il s'agit en quelque sorte d'une miniature de la Seine, comme cet outil artistique archaïque que l'on nomme jardin⁴ !
- 17 La spatialité liée à la grande échelle existe sous forme symbolique dans ce jardin artificiel. Elle existe aussi visuellement, par la succession dans l'espace des « cellules » de goût et d'odeur. Et le paysage existe au sens où l'a défini Jean-Christophe Bailly : par les variations des stimuli dans le temps du parcours, et aussi pour une position fixe donnée. Cette spatialité symbolique est couplée au bateau comme paysage visuel (entrelacement des conduits et succession des pièces), pour créer un paysage basé sur le goût, l'odorat, la vision, et leurs variations dans l'espace et le temps. Notons que la temporalité des successions de « climats gustatifs et odorants » serait, comme dirait Lévi-Strauss, une temporalité naturelle, et même météorologique (ce qui est suggéré déjà visuellement dans l'impressionnisme) (Lévi-Strauss, 1962, p. 46).
- 18 L'architecture s'empare ici de caractéristiques classiques des jardins. La nouveauté pourrait être la superposition de l'expérience du jardin avec l'expérience de

l'architecture, dans une conception utopique d'une architecture d'eau et d'air. Ce projet de Pavillon de l'eau, abordé sous cet angle, relève d'une expérience kinesthésique. Mais les sens employés restent aujourd'hui couplés au visuel. Dans les projets actuels de Rahm, et même chez les architectes Berdaguer et Péjus, le visuel est toujours présent. De nouvelles figures architecturales, qui compensent une profondeur spatiale perdue, sont à inventer, sur la base du visuel couplé à d'autres sensations ou réactions chimiques, biologiques, etc.

- 19 Si nous intégrons le contexte de la péniche amarrée sur les quais de Seine, nous avons une coexistence des odorats de Paris et de la Seine, avec ceux mis en place par Rahm, créant une couche de sens supplémentaire, et une dimension spatiale également supplémentaire.
- 20 Et si nous imaginons la péniche en mouvement, nous vivons les bords de Seine comme un paysage que l'on explore, qui se couple également à l'expérience du pavillon de l'eau. La dynamique du montré et du caché, propre au paysage, a lieu avec une complexité plus grande encore. Car nous sommes dans deux milieux à la fois, celui du bateau et celui du paysage de la Seine. L'*Umwelt* tel que défini par Jakob Von Uexküll (1864-1944) devient double, l'un étant enveloppé dans l'autre, ou se définissant justement par cet emboîtement ou ces interférences d'*Umwelten* plus classiques. Le paysage naît de ces emboîtements d'environnements, avec une maîtrise qui s'exerce uniquement sur le proche.
- 21 L'avenir serait-il aux jardins, de toutes natures ? Les modifications des paysages, écologiquement et donc visuellement, les modifications de notre rapport à ces derniers, auront besoin de représentations de toutes sortes, sous forme purement artistique ou sous forme de jardins hybrides, artificiels, ou de nature à inventer. Les paysagistes semblent particulièrement bien placés pour s'emparer de ce champ. Une agence comme Gross Max en Ecosse « se déplace sur l'échiquier des pratiques » entre réalisations naturelles et artificielles ou hybrides. Les architectes « hybrides » comme Philippe Rahm, François Roche, Édouard François, ou Berdaguer et Péjus, pour ne citer que quelques exemples français (ou suisses), évoluant avec les conditions écologiques, culturelles, théoriques actuelles, semblent progresser rapidement sur ce terrain en France.

Annexe 1 : Le toucher

- 22 Pour le toucher, la spatialité est plus difficile à obtenir. Car comme dit Hegel (2010), le toucher n'est pas un sens « théorique » mais un sens « matériel », comme l'odorat et le goût. La perception des échelles par le toucher est un champ moins vaste mais existant, et qui pourrait éventuellement être « amplifié » par de nouvelles technologies. Le lien conceptuel général entre vue et toucher remonte en particulier à 1921 avec les recherches sur le « tactilisme » réalisées par Filippo Tommaso Marinetti.
- 23 Certaines installations du peintre et sculpteur brésilien Helio Oiticica⁵, comme *P03 Parangolé Tent 01* de 1964, sont des « peintures habitables ». Avec la série des *Parangolé*, Oiticica a atteint un stade important dans ce qu'il nomme « sa recherche de la dimension infinie de la couleur dans sa relation à la structure, à l'espace et au temps⁶ ». Son intuition de la dimension infinie reste peut-être à être découverte. Comme la ville devient labyrinthique, les espaces se réduisent. Le tactile ne permettrait-il pas de créer de nouveaux types de repères ?

Annexe 2 : Encore plus expérimental : stimuli en dehors du spectre du visible, de l'hormonal, etc.

- 24 On peut ensuite élargir la gamme des sens à toute substance physique ou chimique, comme cela est exploré par exemple dans les travaux de Philippe Rahm, Jean-Gilles Décosterd (ancien associé de Rahm, et qui concentre ses recherches sur les climats), Berdaguer et Pégus.

Figure 7. Philippe Rahm, *Ghost flat* (la Maison hantée), CCA Kitakyushu, Japan, 2004

Source : Philippe Rahm.

- 25 Dans le projet *Ghost flat* (La maison hantée), en partenariat avec Marie Darrieussecq, au CCA Kitakyushu, Japon (2004), Rahm utilise les ondes lumineuses de couleurs pour créer des ambiances architecturales liées à certaines fonctions. Il utilise le vert pour la salle de bains, le bleu pour la chambre, le rouge pour le salon. Les pièces sont comme télescopées en un seul lieu. Le « là-bas devient ici ». Un texte écrit par Décosterd et Rahm est comme un manifeste dont voici un extrait : « L'architecture s'élabore d'ordinaire dans un univers en trois dimensions. Un système de coordonnées spatiales, selon trois axes, x, y et z, permet de rapporter et de projeter l'ensemble des points, lignes, surfaces, volumes. L'architecture est ainsi circonscrite dans une spatialité physique et métrique. Cette délimitation de l'espace a une première fois été mise en doute avec la modernité, lorsque, avec son livre *Espace, temps et architecture*, l'historien suisse de l'architecture Siegfried Giedion introduit le temps et le déplacement de l'habitant comme une quatrième dimension de l'architecture, laquelle modifie la perception de l'espace mais aussi sa production. C'est aujourd'hui, dans d'autres dimensions de l'architecture, que nous souhaiterions intervenir, en travaillant dans la matière même de la perception et du réel, en amplifiant le spectre actuel du visible pour atteindre de nouvelles étendues, plus minces, dissimulées dans les plis du temps et de l'espace. Nous voulons élargir la mesure et la fabrication de l'espace à d'autres

univers, parallèles, invisibles. [...] » (Rahm, Décosterd, 2005⁷.) L'installation réduit le logement en un lieu, tout en donnant l'expérience des différentes pièces.

- 26 Au-delà du jeu sur les ondes visibles, évoquons les recherches sur les molécules chimiques qui influent sur notre perception de l'espace ou créent une illusion sur les distances, par des hallucinations, etc. Ce sont des « espaces fantomatiques » qui sont générés (Josse, 2004). Les références dans l'histoire de l'art et des idées sont les créateurs de mondes artificiels, comme les surréalistes, ou les artistes de la *Beat Generation*⁸.
- 27 Les architectes-artistes contemporains Berdaguer et Péjus créent des environnements chimiques qui jouent avec certaines fonctions perceptives de notre organisme. Dans l'installation *Laughingdog* (2002⁹), le protoxyde d'azote, présenté sous forme de ballons, est inhalé puis entraîne des modifications de la conscience, telles que l'euphorie, des distorsions visuelles et auditives, un effet sédatif... Le projet de *Ville hormonale*¹⁰ est comme un manifeste :

« *La Ville hormonale* est une étude sur les possibilités et les limites de conception d'une ville dont la forme et la fonction ne seraient déterminées que par de l'information chimique, biologique et électromagnétique directement transmise au corps de l'homme, sans intermédiaire architectonique. La transmission de ces informations ne recourt à aucun support autre que lui-même, c'est-à-dire qu'elle se passe d'un média bâti ou esthétique, réduisant au minimum la distance entre l'émetteur et le récepteur. L'information émise répond directement à un besoin de l'homme en agissant sans transition sur le métabolisme. L'action se situe sur le corps, au travers de ses capacités physiologiques à recevoir de l'information et à réagir, sans devoir user d'un décryptage par les sens. [...] L'espace se crée par émission, diffusion et absorption (...)»¹¹. »

BIBLIOGRAPHIE

Ils prédisent une disparition du visible pour les projets à venir, et donc un jeu sur la perception des distances libres de toute forme physique.

Ardenne, P., *Terre habitée*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2005.

Berque, A., *La Pensée paysagère*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2008.

Berque, A., *Les Raisons du paysage*, Paris, Hazan, 1995.

Cheng, J., Yuanye. *Le Traité du jardin* (1634), Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.

Clément., G., Colloque « *Les Carnets du paysage* », Paris, Centre Pompidou, décembre 2008.

Collectif, *Helio Oiticica, the body of colour*, Londres, Tate Modern, 2007.

Deleuze, G., Guattari, F., « Percept, affect et concept », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1991.

Hegel, G. W. F., *Cours d'esthétique* (1835-1837), New York, Nabu press, 2010.

- Hunt, J., D., *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*, London, Thames and Hudson Ltd, 2000.
- Jackson, J. B., *À la découverte du paysage vernaculaire* (1984), Arles, Actes Sud, 2003.
- Josse, B., « Appendice », dans Rahm, Ph., Décosterd J.-G., *Distorsions*, Orléans, HYX, 2004.
- Lassus, B., « L'obligation de l'invention : du paysage aux ambiances successives », dans Roger, A. (sous la dir. de), *La Théorie du paysage en France 1974-1994*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- Lassus, B., colloque « Paysages du mouvement », Versailles, École nationale supérieure du paysage, 4 février 2010.
- Lévi-Strauss, C., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Lista, M. « Empreintes sonores et métaphores tactiles », *Sons et Lumières*, Centre Georges Pompidou, 2005.
- Marot, M., « Exile on Main Street - Un manifeste relatif du sub-urbanisme », Paris, Pavillon de l'Arsenal, 19 novembre 2008.
- Rahm, Ph., Décosterd, J.G., *Decosterd & Rahm: Physiological Architecture – Architecture Physiologique*, Bâle, Birkhauser, 2005.

NOTES

1. Comme nouveau vernaculaire après le paysage vernaculaire et le paysage classique, canonique, politique.
2. Voir par exemple ses applications dans la technologie diffusée par l'entreprise suisse Sonic emotion ag.
3. Voir le projet sur le site internet : <http://www.philipperahm.com/>
4. Cet archaïsme se confirme par un aspect mythique dans le travail des artistes collaborateurs de Rahm sur ce projet, notamment les fresques au brou de noix prévues par Fabien Verschaere sur les parois calcaires du bâtiment. Il s'agit d'une sorte de pensée sauvage, telle que l'a définie Lévi-Strauss
« Les éléments de la réflexion mythique se situent toujours à mi-chemin entre des percepts et des concepts. C'est une sorte de bricolage, qui opère moins au moyen de concepts que de signes. Le signe se distingue du concept en ce qu'il exige qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité. » (Strauss, 1962, p. 32.)
5. Artiste brésilien (1937-1980).
6. Voir le catalogue en ligne de l'exposition *Helio Oiticica, the body of colour*, à la Tate Modern, Londres, en 2007.
7. « [...] Bilocation, ubiquité, channeling, c'est à travers cette présence synchronique de différentes dimensions spatiales que nous aimerions dessiner une architecture où s'entrecroisent des spectres d'espaces, des chambres hantées par d'autres chambres, où des fantômes de programmes peuvent apparaître dans d'autres programmes. »
8. Par exemple : Brion Gysin et Ian Sommerville, *Dreamachine*, 1958.
9. Pour l'image du projet, voir le site : <http://www.cbmp.fr/>.
10. *Ibid.*
11. Site internet : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/berdaguer-pejus/repro6.html>

RÉSUMÉS

Les tendances pour une hybridation entre naturel et artificiel, associées à une tendance de perte de maîtrise de l'architecture de la ville à grande échelle, nous amènent à repenser la notion de jardin contemporain. Certains architectes comme Philippe Rahm créent des dispositifs sensoriels, construits par des moyens techniques, artificiels, et qui ne sont pas prioritairement basés sur la vue. Le Pavillon de l'eau qu'il a conçu en 2008 pour les Voies navigables de France est basé sur les sens du goût et de l'odorat. Ces sens « matériels » sont pourtant pour Hegel moins efficaces à évoquer une spatialité que la vue et l'ouïe. Nous évoquerons en annexe des pistes énoncées dans l'art contemporain.

The current trends for hybridization between natural and artificial associated with the loss of control of the city's architecture at large scale lead us to rethink the notion of contemporary garden. Some architects like Philippe Rahm create sensory devices, developed with technical and artificial means, which are not primarily based on the sight perception. The water pavilion he designed in 2008 for the French organization *Voies Navigables de France* is based on the senses of taste and smell. For Hegel, these "material" senses are less effective at evoking a spatiality than the sight and the hearing. We will discuss in appendix solutions developed in contemporary art.

INDEX

Mots-clés : artificiel, distance, dispositif, sens, art contemporain

Keywords : artificiel, distance, device, sense, contemporary art

AUTEUR

LAURENCE KIMMEL

Laurence Kimmel est architecte, docteure en esthétique de l'université Paris X Nanterre. Elle est enseignante-chercheur à l'École nationale supérieure du paysage de Versailles et à l'École nationale supérieure d'architecture de Normandie (Rouen).

[l.kimmel\[at\]free\[dot\]fr](mailto:l.kimmel[at]free[dot]fr)