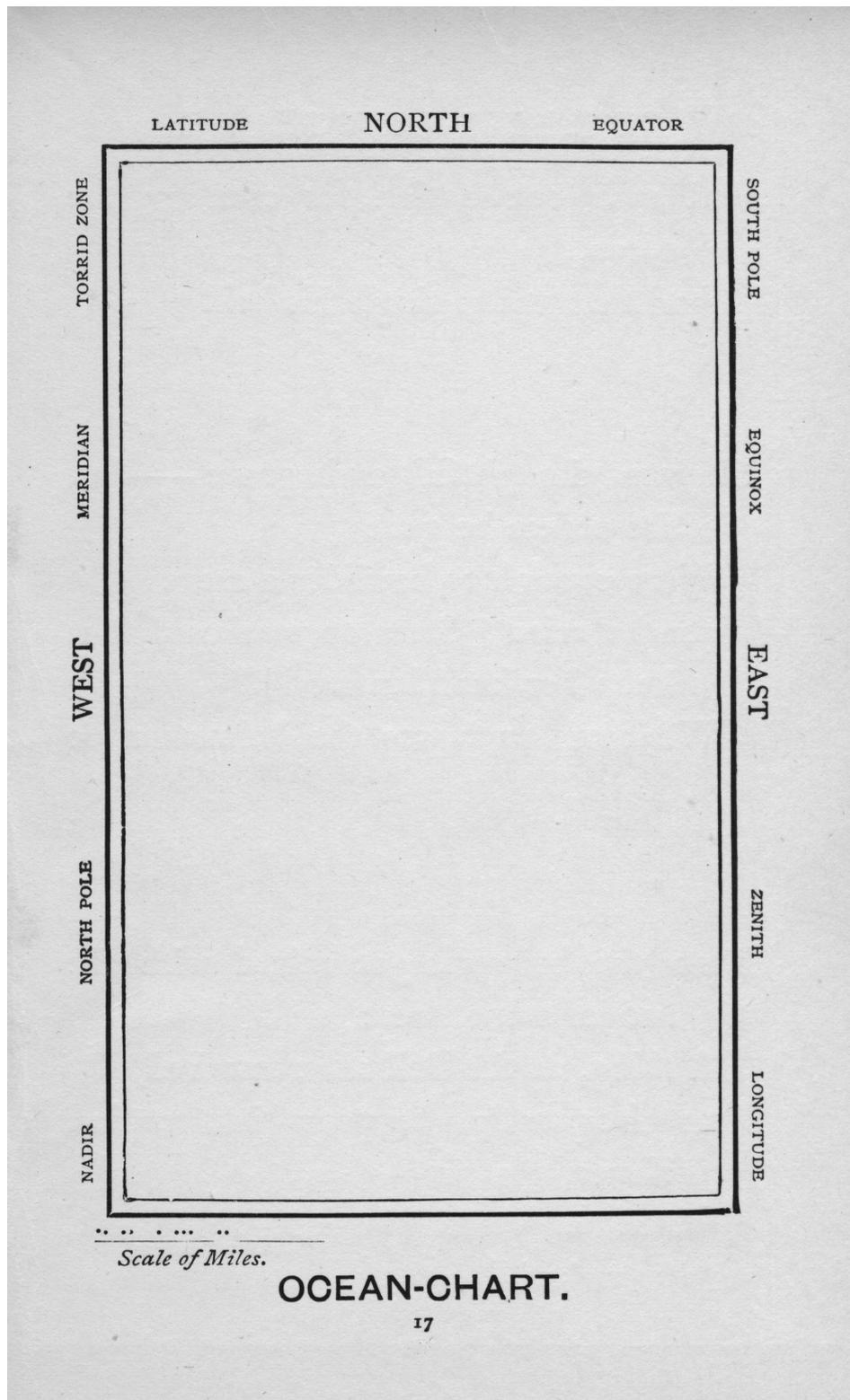


frame

1



FRAME

est un groupe de recherche composé de quatre artistes et d'une historienne de l'art réunis autour d'intérêts et de champs d'étude communs. Notre leitmotiv, "Collaborer / Questionner / Faire", se situe au coeur de nos projets artistiques.

Entre théorie et pratique, la dynamique de notre réflexion traduit une volonté de croiser des formes de langage ouvertes sur les problématiques de notre époque. Produire une matière à penser, la formaliser sans formalisme, créer une porosité, une perméabilité, sont pour nous les enjeux de la recherche en art. Nous travaillons ainsi en nous entourant d'interlocuteurs variés et spécialisés (philosophes, architectes, designers, chorégraphes, scientifiques), qui accompagnent et alimentent nos discussions.

Sans être commissaires d'exposition, nous nous intéressons aux conditions de monstration non plus envisagées comme un principe abstrait et décontextualisé où tout peut advenir, mais plutôt comme un site attaché à une histoire singulière, pouvant générer un attachement, un partage du réel. En ce sens, des protocoles de scénographie sont expérimentés, les oeuvres mises à l'épreuve; la corrélation objet-corps-espace se qualifie à chaque tentative de faire d'une exposition un questionnement.

FRAME

s'impose un seul cadre : celui de la curiosité et de l'échange, pour la promotion d'une culture plurielle décomplexée des attentes de la mondialité. Il s'agit bien pour nous de décadrer donc, chercher ailleurs derrière cet horizon protéiforme, les fondamentaux de demain.

FRAME

est composé d'Alys Demeure, Jérôme Grivel, Héloïse Lauraire, Sandra Lorenzi et Stéphanie Raimondi.

ALYS DEMEURE

vit et travaille à Paris. Née en 1984, elle est diplômée de l'École nationale supérieure d'art de Nice (Villa Arson) en 2008 et de l'Institut d'Histoire de l'Art de Paris IV Sorbonne. Elle présente son travail en France et à l'étranger, notamment lors de la FIAC Off en 2014. Ses recherches actuelles s'orientent autour de l'exposition comme médium et des liens organiques qui lient toute image à ses conditions d'apparition. Elle rejoint le groupe de recherche FRAME en 2013.

JÉRÔME GRIVEL

né en 1985, est un artiste plasticien et musicien diplômé de l'École nationale supérieure d'art de Nice (Villa Arson). Il vit et travaille entre Paris et Nice. Son travail pluridisciplinaire (sculpture, vidéo, installation) qui explore l'idée de perception aux travers des approches physiques et expérimentales a été montré en France et à l'étranger dans diverses institutions, galeries et salons. On peut citer notamment son exposition monographique à l'Espace de l'Art Concret en 2015, sa présence dans divers expositions à la Galerie Catherine Issert depuis 2011, ainsi que sa participation à la biennale de Mulhouse (2012), au Salon de Montrouge (2009) et au festival City Sonic (2009).

En 2013, il rejoint le groupe de recherche FRAME avec qui il organise diverses expositions et participe à des programmes liés aux questions de la recherche en art (Université Nice Sophia Antipolis en 2014 et 2015, Institut d'art contemporain de Villeurbanne en 2016) Depuis 2014, il collabore avec le chorégraphe Michaël Allibert autour de projets entre installations et pièces chorégraphiques.

HÉLOÏSE LAURAIRE

est agrégée d'Arts Plastiques; en classe préparatoire, elle enseigne les Arts Plastiques et l'Histoire des Arts en relation avec le paysage. Doctorante en Esthétique, science et technologie des arts à l'Université Paris 8 (Laboratoire AI-AC), ses recherches et publications portent sur l'architecture, la scénographie, les installations et la place du spectateur dans l'art contemporain.

SANDRA LORENZI

est diplômée de l'École nationale supérieure d'art de la Villa Arson (Nice), en 2009. Son travail a été présenté depuis dans des institutions et des galeries en France et à l'étranger. On peut citer son module au Palais de Tokyo (2011), sa participation à l'exposition *Collectionneurs en situation* à l'Espace d'Art Concret à Mouans-Sartoux (2011), au Show Room d'Art-O-Rama, et aux deux éditions successives de *Rendez-vous* (2011-2012) à l'Institut d'Art Contemporain à Villeurbanne, et à la National Gallery à Cape Town. Elle prépare de nouvelles expositions, notamment au CRAC à Sète, et à la Maison du Peuple à Vénissieux (solo show). Elle enseigne le volume à l'Institut Supérieur des Arts de Toulouse (ISDAT) depuis 2012. Elle fait partie du groupe de recherche FRAME.

STÉPHANIE RAIMONDI

est diplômée en 2008 de l'École nationale supérieure d'art de la Villa Arson. Après l'obtention d'un post-diplôme de la Head à Genève en 2009, elle participe à plusieurs expositions en France et à l'étranger. Ses œuvres ont été montrées notamment à Genève à la Maison des arts du Grütli, à Zürich dans le cadre de Plattform 10 qui réunit la jeune création suisse, ou encore à la Friche La Belle de Mai à Marseille, pour le Printemps de l'art contemporain. Elle co-fonde en 2012 le groupe de recherche FRAME.

Elle prépare actuellement une exposition personnelle à L'Espace d'en bas, à Paris, en octobre 2016.

Elle enseigne également les arts plastiques à l'université de Lille 3 à Tourcoing.

Née en 1983. Vit et travaille à Paris.

stephanieraimondi.com

HÉLOÏSE LAURAIRE¹ /
STÉPHANIE RAIMONDI
& MICKAEL HEDREVILLE

Héloïse Lauraire: *Dans un article récent, le philosophe Elie During s'interroge sur ce qui dans la forme d'une exposition concourt à sa réussite et sur le statut du commissaire-artiste. Au sujet de la forme d'une exposition il précise, je le cite, « qu'il faut rendre compte de cette propriété à vrai dire singulière des expositions, de pouvoir faire l'objet d'une appréciation esthétique indépendamment de la valeur d'exposition qu'elle renferme ». Deux choses en lien avec cet article me sont venues à l'esprit lorsque j'ai commencé à dialoguer avec les artistes de FRAME avant le montage de l'exposition. Mon attention a été retenue par le fait que pour ce projet les artistes s'affirment comme les co-auteurs de l'exposition. Vous avez fait le choix de ne pas faire appel à un commissaire et vous ne revendiquez pas le statut de commissaire-artiste. J'ai également remarqué que la scénographie de l'exposition pourrait être considérée comme une proposition de forme à part entière, c'est à dire un objet en soi qui ne mimerait pas ce qu'il contient, ne rejouerait pas les notions présentes dans les œuvres de chacun des huit participants mais serait en quelques sortes la neuvième proposition artistique.*

H.L.

Quels étaient les points de départ de vos premières conversations à propos de ce projet collectif ? Comment est né le projet FRAME ?

S.R.

À la genèse de ce "projet", il y a le film *Wavelength* de Michael Snow (1967) que j'ai eu la chance de voir lors d'un cycle organisé autour du cinéma post-minimal au Centre Pompidou en 2012. Une caméra explore une pièce, un grand atelier, et zoom très lentement jusqu'à une photographie de vagues, épinglée sur le mur du fond. Ce mouvement entraîne une diminution progressive de l'espace, jusqu'à sa réduction même, suggérée par la planéité de l'image photographique. Celle-ci réouvre sur un agrandissement de l'espace puisque son motif, la mer, suggère un espace immense, infini. La camera modèle ici l'espace et pro-

pose une expérience physique au spectateur, proche d'une expérience de sculpture.

M.H.

Est donc née l'envie de proposer un espace d'exposition qu'il serait possible d'appréhender physiquement à la manière du déplacement d'un cadre d'appareil de prise de vue. Nous voulions considérer chaque sculpture comme un espace donné, lié à une possible projection vers un extérieur ou une forme de retour vers le contenant.

S.R.

Pour le projet d'exposition FRAME, nous avons donc proposé à huit artistes de créer des dispositifs qui invitent le spectateur à cadrer un espace par la marche et le regard.

H.L.

Y a-t-il quelque chose qui a motivé l'idée d'une exposition collective avec l'envie de s'inscrire dans une histoire des expositions de sculpture, dans une réflexion sur la scénographie par exemple et l'intention de proposer un parcours au spectateur ?

M.H.

Il était important pour nous de nous inscrire et nous situer à la suite de regards et d'approches qui nous ont précédés. C'est pour cela que nous avons aussi travaillé avec un groupe de recherche composé d'artistes et théoriciens d'une même génération afin d'accentuer l'ombre d'une problématique de notre temps... Ainsi, Maud Maffei, artiste invitée sur l'exposition, mais également théoricienne développant un projet de thèse autour du cinéma et de l'expérience du lieu dans l'œuvre de Robert Smithson, est revenue dans un texte présent dans notre dossier d'intention sur l'importance du cadrage dans l'expérience physique d'un espace donné.

S.R.

Dans son texte, Maud Maffei évoque la promenade pittoresque au XVIII^{ème} siècle et a attiré notre attention sur les potentialités d'une succession de points de vue surprenants, en constante évolution, en fonction du déplacement du promeneur. Ces vues étaient qualifiées de scènes, se référant aux scènes de théâtre. Ces vues font événement.

Le terme « scène » m'a aussi fait penser à la visite du domaine de Martial Canterel dans *Locus Solus* où le propriétaire invite ses amis, à travers un parcours, à découvrir ses inventions. Celles-ci toutes plus fantastiques les unes que les autres, fonctionnent comme des machines célibataires...

sitionnement - de côté, de face, proche ou plus ou moins éloignée - l'une des pièces abordées pourra être une partie intégrante du protocole de déplacement dans l'espace, une direction, une frontière ou, comme cela est montré dans *Wavelength* avec l'image finale, une limite, qui plutôt que signifier la chose prend fin, devient une limite que l'on pourra considérer comme un champ de possibles.

S.R.

Je citerais Richard Serra « Mes œuvres ouvertes ne sont pas concernées par des relations internes. Elles ont à voir avec regarder à partir d'elles dans l'espace », ou encore « regarder à partir d'elles où est placé l'autre ».

Ce qui m'intéresse ici, c'est l'idée que les œuvres puissent servir elles-mêmes de cadres pour appréhender les autres pièces de l'exposition. Cela implique des rapports de réciprocité ou d'opposition.

La pièce de Jérôme Grivel, *Giratoire*, offre un point de vue circulaire sur l'ensemble de l'exposition et permet de faire le lien entre toutes les pièces. La pièce de Mickael Hedreville « (...) quand les événements sont combinés pour former un objet permanent » fonctionne plus comme un arrêt sur images et rend compte d'un certain état des choses, à l'instant présent que le spectateur contemple au travers des barrières de chantier. La pièce de Sandra Lorenzi, *Passé composé*, convoque la mémoire historique alors que les pièces *Extra mondaines* se situent dans un temps autre où le jeu devient cosmologique, atmosphérique.

La pièce de Maud Maffei, *Entre Temps*, se joue entre deux écrans, deux temporalités qui vont de l'infiniment petit à l'infiniment grand. Contrairement à la pièce de Jérôme qui est basée sur le principe de la boucle, le temps chez Maud défile de manière linéaire. La pièce de Lucie Le Boudier, *Système P 3*, fonctionne comme un écran opaque dont le dessin se révèle en filigrane.

La pièce d'Ernesto Sartori, *a/b Elements*, fonctionne comme un présentoir où il vient archiver des objets, les ré-organiser. Il renvoie au présentoir à cartes postales de Sandra. La pièce de Mélanie Vincent, *Au Loin*, sculpture-présentoir paysages aux couleurs irisées qui fonctionnent comme des leurres. Elles rejouent les voiles irradiés de lumière de Maud Maffei.

M.H.

Riccardo Venturi, chercheur en esthétique et docteur en histoire de l'Art, a réintroduit notre propos de manière historique, en faisant le choix de parler du travail de Fabio Mauri, artiste italien de l'après-guerre, proche de Pier Paolo Pasolini... Toutes ces observations ont alimenté notre démarche qui était liée à des souvenirs qui nous posaient déjà question... La pièce de Michael Heizer, *Negative Megalith 5*, que j'ai pu voir et vivre au Dia Beacon, lieu dédié à la tradition du Land Art Américain, m'a rappelé cette manière dont par l'espace il était possible de convoquer une vision et une démarche significatives d'un temps et d'une époque précis. Et pourquoi parler de cette pièce de Michael Heizer du point de vue de FRAME ? Car elle induit cette fonction du corps physique, elle crée des champs de forces entre ces trois dimensions propres à l'exposition : espace - cadre / socle - spectateur. Et par FRAME, il s'agissait vraiment pour moi de poser la question de ce qui offre à l'espace la possibilité d'être quelque chose qui accueille, entoure et contient...

H.L.

Diriez-vous qu'il y a des points de tension ou de rupture entre les différentes œuvres ?

M.H.

FRAME c'est aussi le souhait de deux artistes de réunir d'anciens camarades de promotion. En effet, nous avons décidé, Stéphanie Raimondi et moi-même, de confronter des approches théoriques et formelles issues de la Villa Arson à Nice et de l'École Supérieure des Beaux-arts de Nantes. Le terme « issues » a son importance, car il est assujéti au passé, à l'origine de la chose et pour nous il s'agissait aussi bien de parler d'origine, d'amorce, mais également d'un regard actuel. D'effectuer un constat de ce vers quoi ces racines tendent à se déployer... De là, je pense que du fait du lieu où a été proposée la première version de FRAME, l'exposition fonctionne comme une succession de plans, de possibilités de cadrage, où tour à tour en fonction de son po-

¹ Héloïse Lauraire est agrégée d'Arts Plastiques ; elle enseigne également l'Histoire de l'Art et les Arts Plastiques appliqués à la notion de paysage. Doctorante en Esthétique, science et technologie des arts à l'Université Paris 8, ses recherches et publications portent sur l'architecture, la scénographie et les installations dans l'art contemporain.

JEAN-LOUIS POITEVIN¹

« J'ai toujours essayé de vivre dans une tour d'ivoire, mais un océan de merde clapote contre ses murs »

Flaubert, 1871, *Lettre à Tourgeniev*

Frame, cadre: deux mots dont je ne garderai ici que le second comme vecteur d'une exploration symptomatologique. Il sera ici plutôt question du cadre relativement aux images, ce qui inclut la sculpture qui, en tant que production de formes dans l'espace, est aussi productrice d'images, même si ces images sont en partie d'un autre type que les images que l'on utilise tous les jours.

De quelles images parle-t-on? Si l'on parle des images matérielles, elles sont pour l'essentiel présentées dans un cadre, sauf la sculpture qui elle en effet par sa tridimensionalité conduit à un cadrage mental d'un autre type.

Quel est ce cadre? Celui qui est marqué par les bords matériels du tableau ou du tirage photographique en tant qu'objet et cet objet supplémentaire que l'on ajoute parfois encore autour d'un tableau ou d'une photographie afin de donner à l'œuvre une dimension supplémentaire et de concentrer le regard sur l'image proprement dite. Celui de l'écran cinématographique ou télévisuel ou encore celui du smartphone.

On le sait, cette matérialité est seconde relativement à la question du cadrage, c'est-à-dire de l'articulation entre l'image avant qu'elle soit prise ou réalisée, une forme d'image mentale donc, et l'image telle qu'elle se donne une fois terminée, l'image matérielle.

Comment se produit la connexion de ces deux moments? Il n'y a pas de parcours obligé, encore moins de parcours linéaire permettant de relier ces deux moments.

Il semble que le projet de cette exposition FRAME soit d'attirer notre attention sur ce processus. En effet, nos pratiques à la fois liées à l'art et quotidiennes ont été largement formatées par l'existence de ces objets esthétiques que sont les tableaux, les photographies et les

films. Ceci implique que toute réflexion sur le cadre se fasse à partir de ces modifications.

Si notre rapport au tableau, à la peinture, a quelques siècles, notre relation à l'appareil photographique, elle, est plus récente. De plus, en tant que l'appareil photographique est devenu dès le début du XX^{ème} siècle un instrument accessible à tous, notre relation aux images photographiques s'est accrue de notre relation à la pratique et à la réalisation de ces images. L'invention des téléphones portables a de nouveau modifié le problème.

LE CADRAGE COMME OPÉRATION MENTALE

Le cadrage est une opération mentale médiatisée par un appareil ou un dispositif. Chez les Romains, le *templum* est un cadrage virtuel, produisant néanmoins des effets bien réels. C'est donc un geste de croyance. Cadrer, c'est toujours déjà commencer de croire. Mais avant que l'on dise ce à quoi l'on croit ce geste dit tout simplement que l'on croit. Et ce à quoi l'on croit, c'est en quelque chose qui va apparaître, qui va se manifester, qui va arriver, qui a lieu, ça y est!, c'est là! c'est arrivé. Quelque chose qui passe donc et passant dans ce cadre se trouve pris dans un processus symbolique de transformation. Ce quelque chose est devenu remarquable, parce que digne de croyance, en tant qu'il se passe là dans le cadre. Le cadre est une manifestation de la puissance abstraite de symbolisation de l'esprit humain en tant que tentative constante de mettre en relation des phénomènes plus ou moins hétérogènes.

Ailleurs, les mêmes éléments ne signifient rien d'autre que ce qu'ils sont: des oiseaux qui passent dans le ciel. Passent-ils dans le cadre, ils vont signifier (on va leur faire signifier) le choix d'un empereur, la décision d'une bataille.

Le cadre traduit et trahit un peu du fonctionnement mental qui tend à ne considérer comme important que ce qui vient se loger dans ces limites à la fois abstraites et arbitraires, concrètes et signifiantes.

LE CADRE COMME OPÉRATION TEMPORELLE

On peut aussi considérer que le cadre, avant même de nous permettre de connecter images mentales et images matérielles, a une fonction essentielle antérieure, celle d'interrompre le flux des choses. Outre dessiner un espace dans lequel ce qui s'y produit est posé

comme digne d'être retenu, le cadre est une entaille dans le flux continu des choses de la vie, entaille dans laquelle ce qui vient s'y loger pourra être saisi par l'esprit et mémorisé. Le cadre traduit donc la nécessité qui s'est imposée à l'esprit humain ou que l'esprit a inventé pour s'assurer de ne pas oublier. Mais les souvenirs ne sont rien s'ils ne sont pas réintroduits, à un moment ou à un autre, dans le flux des choses, s'ils ne servent pas d'une manière ou d'une autre à l'action. Mais la mémoire est aussi la source d'un autre processus qui est la conservation de ce qui a été retenu, conservation qui permet à ce qui est saisi de persister indépendamment de la réinsertion du souvenir dans l'action. Cette conservation déconnectée de l'action est à la fois la source de l'art et le lieu de son drame. Elle est aussi la source de cette tension permanente qui travaille au corps l'art et surtout les artistes. Cette tension se produit entre la tendance de la mémoire à produire du monument, c'est-à-dire à chercher à maintenir des formes hors de leur contexte, et la nécessité pour l'action de contourner, de s'opposer, voire de détruire ces monuments afin de libérer un espace pour produire ses propres données nouvelles. L'action doit produire un nouveau templum pour pouvoir y inscrire ses propres formes contre les formes susceptibles de résister aux nouveaux contextes que l'histoire et la vie ne cessent d'engendrer. Toujours présent, jamais conciliable, toujours appelé à la rescousse et toujours obstacle au geste décisif, il y a le contexte ou si l'on veut le flux de la vie et des choses.

FENÊTRE ET PAYSAGE

Au cœur de la question du cadre et du cadrage, il y a celle du paysage, c'est-à-dire de la relation de l'homme à son milieu, à son environnement, au monde dans lequel il se trouve jeté, projeté et dans lequel il doit vivre. Cette relation se formalise souvent à travers ce que l'on nomme le paysage. Pour le voir, il ne suffit pas d'avoir des yeux. Il faut précisément que se mette en place un cadre. Sans cadre par de paysage, pas de vision, pas de regard, pas de pensée non plus. Car la pensée ne commence pas avec chaque individu.

Comme le rappelle Norbert Elias dans son livre *Du temps*, « tout individu, si grand que puisse être son apport créateur, construit à partir d'un fond de savoir déjà acquis qu'il contribue à augmenter. ». Le cadrage est une opération vitale c'est-à-dire sans laquelle vivre ne serait pas possible. Le cadrage est une opération qui consiste à sélectionner, à repérer et à concentrer son attention soit sur le danger, soit sur la proie et donc une opération symbolique héritée des pratiques de ceux qui nous éduquent et de la société dans laquelle on se trouve pris.

Pour la beauté, le cadrage plus tard. Cependant, au cœur de la plus éthérée des représentations de la beauté, cette mémoire de la proie et du danger persiste et insiste même au cœur de la question du paysage, celle de l'angoisse existentielle fondamentale qui affecte le vivant humain face à ce monde qui n'a pas été créé par lui et dans lequel il se retrouve. Qu'il s'y trouve en proie à une inquiétude, sujet à et de cette inquiétante étrangeté, cela vient donc de sa situation existentielle globale telle que la société qui est la sienne lui permet de la formaliser. Ce cadre ouvrant sur le dehors, celui de l'histoire, puis celui de la nature, Alberti l'a appelé fenêtre. Cette métaphore imprègne encore notre pensée du paysage et de l'œuvre. Pourtant ce nombreux indicateurs matériels et symboliques nous disent que quelque chose change. Les appareils de prise de vue sont devenus en même temps des appareils de vision. C'était certes le cas, si l'on veut, pour Alberti et ses contemporains, mais dans un sens différent. La distance entre le dispositif ou l'appareil et la vision était immense. Elle relevait de la connaissance. Aujourd'hui, cet écart s'est non seulement réduit mais il a changé de statut. La connaissance réservée à une élite est devenue savoir commun à travers une pratique quotidienne. Cela a une conséquence majeure pour ce qui nous intéresse ici : ce qui devait être maintenu dans le cadre pour pouvoir être appréhendé se retrouve emporté dans le flux de la vie dans la coulée du quotidien. Les images sont devenues en quelque sorte liquides.

IMAGE, TEMPS ET AUTO-AFFECTION

Dans un de ses tous premiers textes, la voix et le phénomène, Jacques Derrida s'est intéressé à Husserl et à la question de la structure intentionnelle. Il écrivait au sujet du temps ceci : « Le « point source », l'« impression originaire », ce à partir de quoi se produit le mouvement de la temporalisation est déjà auto-affection pure.../... La temporalisation est la racine d'une métaphore qui ne peut être qu'originaire. Le mot « temps » lui-même, tel qu'il a toujours été entendu dans l'histoire de la métaphysique, est une métaphore, indiquant et dissimulant en même temps le mouvement de cette auto-affection. Tous les concepts de la métaphysique - en particulier ceux d'activité

et qui l'assaillent sous la forme de percepts purs et d'affects purs qui ne sont en rien reliés les uns aux autres.

et de passivité, de volonté et de non volonté et donc ceux d'affection ou d'auto-affection, de pureté et d'impureté, etc... - recouvrent l'étrange mouvement de cette différence.» (*La voix et le phénomène*, p. 9 et 95).

Ce que les appareils, et les appareils de vision en particulier, remettent en question, c'est la fonction de cette structure, de ce mécanisme, de cette auto-affection fondement de l'intentionnalité. C'est même ce qu'ils invalident dans la mesure où précisément les expériences proposées par les images sont des expériences qui entraînent une distanciation maximale au point que l'on peut dire que dans toute image il y a incluse la proposition d'un regard sur la réalité comme étant quelque chose qui non seulement pourrait avoir lieu sans l'homme, mais aurait lieu sans lui. Elles plongent donc la conscience ou lui font « vivre » une expérience impensable, une expérience qui n'existe pas et qui pourtant est là, à la fois non réelle mais vécue comme simulation, concrète et irréelle, concrète par son irréalité même. C'est donc la structure de l'auto-affection qui se trouve battue en brèche par les images techniques ou plutôt balayée, littéralement effacée ou du moins rendue inopérante. La temporalité linéaire ne tient pas devant la possibilité de l'itération infinie. De plus, ce ne sont plus les expériences vécues par le corps qui sont la source des affects mais bien les images en ce qu'elles mettent en scène un regard qui serait non humain sur les choses qui pourtant arrivent aux hommes. Ce qui affecte l'individu indépendamment du contenu des images, c'est le fait même qu'il voit ce qu'il ne devrait pas voir ou ne devrait jamais voir ou encore n'aurait jamais dû pouvoir voir. Mais en fait, cela il ne le voit ou ne le perçoit pas directement. L'une des fonctions de l'art est peut-être de lui permettre d'accéder à l'existence en lui d'un tel regard dont paradoxalement il est exclu et qui est pourtant d'un autre côté l'objet informulable sinon de son désir du moins de son attente au sens existentiel.

Il est affecté par des concepts transformés en images, pouvant être projetées en boucle

SCHIZE

La schize nouvelle est là, elle passe entre des percepts purs et des affects purs qui ne sont reliés entre eux que par des images qui à la fois sont ces concepts et provoquent ces affects mais ne forment pas des concepts permettant de penser ces affects. L'homme est divisé d'une manière nouvelle qui par certains aspects ressemble à la manière dont son psychisme était divisé avant l'invention de la conscience. Mais il ne peut plus avoir comme projet de « saisir la vérité éternelle de l'événement que si l'événement s'inscrit aussi dans la chair » comme le disait Deleuze à propos des écrivains alcooliques par exemple, dans *Logique du sens* (p. 188). Car d'une certaine manière, il n'a plus de corps ou plutôt, le scalpel des images passe entre son corps et son corps, entre la sensation et le senti, entre le percept et l'affect, et divise sa conscience en deux entités qui font des expériences incompatibles. Clarisse Herrenschildt dans la dernière page de son essai, *Les trois écritures*, écrit ceci : « Nous coulons presque dans un océan d'images qui nous rend maladroits dans le raisonnement, quasi inaptes à l'argumentation et au débat, car dans l'image la négation est impossible – outil fondamental à toute affirmation. Pour l'instant, nous naviguons au jugé, dans l'angoisse que créent le présent bouleversement sémiologique et de multiples autres causes. Allons-nous au moins atterrir, demande-t-elle ? » (p. 502). On peut imaginer que le psychisme saura une fois de plus évoluer et se transformer mais c'est à une transformation de son mécanisme, à l'invention d'un dispositif autre que celui de la conscience qu'il va devoir s'attacher. Pour le reste, il est clair qu'il a quitté son sol originare, la terre mère, la mère patrie, et surtout la possibilité de penser par métaphore mais aussi par métonymie, tant son corps lui revient sous forme d'image et que la seule sensation qu'il connaisse est celle de l'effroi devant des situations impensables ou celle du glissement de ses doigts engourdis sur les écrans du malheur.

SCULPTER LE TEMPS

Les œuvres et la réflexion proposées par le projet FRAME participent de cette interrogation et de ce mouvement qui tente de prendre en compte cette schize à la fois évidente, vécue et rarement nommée ou décrite en tant que telle. Et, comme il est inévitable, c'est à l'écriture, à la métaphore de l'écriture en tout cas, que l'on revient pour tenter de penser ce qui nous échappe dans l'image. La sculpture, ici, devient le paradigme de ce conflit entre image

liquide et formation d'une image mentale permettant de s'orienter dans l'espace et dans le temps et surtout de rétablir une connexion entre les formes d'un vécu, d'une expérience dans l'espace temps que propose la sculpture, et à fortiori un parcours comme celui que propose l'exposition Frame entre plusieurs sculptures, et de l'expérience imageante pensée en tant que production mentale d'images à partir de l'expérience individuelle et non production d'images matérielles fonctionnant comme substitut d'images mentales propres.

L'enjeu ici est clair: sculpter le temps. Mais il y a un paradoxe. Sculpter le temps suppose ou implique d'en revenir à un instrument de mesure qui soit en mesure d'inclure ou de dépasser le piège dans lequel nous tiennent les images.

Car si l'on accepte comme l'indique le texte de présentation du projet FRAME, «the sculptural element act as a barometer for reading the landscape», alors on se trouve pris dans un jeu entre proximité et distance qui n'est pas que matériel mais aussi métaphorique, c'est-à-dire qui engage la pensée dans sa puissance d'affectation. Il s'agit donc à la fois d'art mais à travers l'art de la question de notre orientation dans le monde et dans la pensée à laquelle l'art peut participer. On saute alors d'une approche basée sur l'individu à une approche basée le groupe voire sur l'humanité. «Quand on opère cette conversion, on découvre que l'un des aspects essentiels de ce processus intéressant l'humanité est une transformation spécifique de l'attitude humaine vis-à-vis des objets du savoir et certainement d'autres objets encore.../... Un exemple évident en est la disparition d'une question comme: «Quel est l'auteur du tonnerre et de l'éclair?» au profit d'une question comme «Quelle est la cause du tonnerre et de l'éclair?». Dans notre construction théorique, une telle transformation a été interprétée comme une modification du rapport entre engagement et distanciation.../... Dans cette perspective la perception primaire de la nature comme monde d'esprits caracté-

rise un stade où l'engagement humain est plus élevé, et sa perception comme nature pure et simple caractérise un stade où la distanciation est plus grande. Mais de telles modifications de l'équilibre sont réversibles. Même si en ce qui concerne la perception et le maniement des processus naturels, l'évolution s'est faite dans le sens d'une affirmation de la suprématie de la distanciation, on ne peut pas exclure que l'humanité en vienne à connaître une situation dans laquelle les symboles sociaux liés à une activité de pensée, de langage et de connaissance hautement distanciée, se transforment en symboles marqués par une forte implication émotionnelle.» (Norbert Élias, *Du temps*, p.39). Les œuvres présentées par les artistes du projet FRAME se tiennent toutes en ce point énigmatique où l'image est à la fois porteuse d'émotion et vecteur d'une distanciation telle qu'aucune émotion ne semble plus pouvoir nous atteindre. Ils tentent tous de participer à un mouvement qui tend à redonner à l'image sa puissance d'impact émotionnel en nous renvoyant non à sa consommation ou à sa fabrication par le biais d'appareils quotidiens, mais en nous reconduisant au moment de leur formation en nous. La sculpture, ici, devient pourvoyeuse d'expérience et non pas d'image et donc comme pourvoyeuse de mémoire contre la puissance déréalisante des images. Laissons pour conclure la parole à Heiner Müller: «Je ne crois pas à la photographie comme outil de la mémoire. le langage est porteur de mémoire, pas les images. C'est en cela qu'elles sont dangereuses: ces sortes d'images effacent le souvenir.../... l'instant, ça n'est pas la mémoire. ce qui reste dans le souvenir, ça n'est pas l'image, c'est la réaction qu'elle avait suscitée en nous. Les images sont trop abstraites. La mémoire est un travail pas quelque chose qui se laisse contempler.» (*Fautes d'impression*, p.95).

¹ Jean-Louis Poitevin est écrivain, philosophe et critique d'art. Docteur en philosophie, il est l'auteur de nombreux livres et articles sur l'art contemporain et sur la littérature, mais aussi de fictions. De 1998 à 2004, il a dirigé les instituts français de Stuttgart et d'Innsbruck.

RICCARDO VENTURI¹

Dans le cadre de cette soirée FRAME, j'ai pensé à un objet inclassable qui se présente à la fois comme une projection vidéo, une sculpture vivante et une performance. Ce que vous voyez sur l'écran est *Intellettuale* de l'artiste italien Fabio Mauri, réalisée le 31 mai 1975 – la date est importante, j'y reviendrai – à l'occasion de l'exposition inaugurale du musée d'art moderne de la ville de Boulogne. À l'extérieur, sur les marches du musée, Mauri projette sur un homme plongé dans l'obscurité un film que les cinéphiles parmi vous ont peut-être reconnu, *l'Évangile selon saint Matthieu* (1964) de Pasolini, d'une durée de 133 minutes.

À l'intérieur du musée il y a une exposition sur le dadaïsme français et international. Cependant, Mauri ne veut pas intervenir dans ce cadre. C'est ainsi qu'il réalise son installation vidéo en dehors du white cube, en marge de l'exposition.

Fabio Mauri est un artiste encore relativement inconnu en France, certainement à cause de la difficulté de le caser dans un seul mouvement artistique. Au cours de sa longue carrière il a croisé, entre autres, le Futurisme et l'Arte povera, à savoir les deux mouvements du XX^{ème} siècle les mieux connus à l'étranger. Cependant, ce qui traverse toute la formation et la carrière artistique de Mauri, ce qui la rend cohérente, est l'expérience traumatique après la guerre: il reste bouleversé par les images du camp d'extermination de Buchenwald publiées dans les journaux; il vit une profonde crise psychologique qui l'amène à être hospitalisé à plusieurs reprises dans des cliniques psychiatriques et à faire de longs séjours dans des monastères.

Le père de Mauri est le premier à importer en Italie la bande dessinée Mickey Mouse et Flash Gordon. Toutefois Mauri n'est pas un artiste pop. Il comprend bientôt que, sur le plan de la réutilisation de la culture populaire et de la réalité urbaine, l'Europe ne pouvait pas rivaliser avec les Etats-Unis. Il croyait que si les américains étaient plongés dans la culture pop, les européens étaient plongés, en re-

vanche, dans l'idéologie – et l'idéologie est la matière, le matériau même de toute l'œuvre de Mauri.

En 1975, Mauri commence à projeter des images en mouvement sur des objets et des corps, eux aussi en mouvement. Il projette le film *Psaume rouge* de Miklós Jancsó sur la personne même de l'auteur; *Metropolis* de Fritz Lang sur un garçon noir au piano. Dans la série *Senza Ideologia* il projette des versions 16mm d'*Alexander Nevskij* d'Eisenstein sur du lait; *Westfront* de Pabst sur un ventilateur; *Gertrud* de Dreyer sur une balance. Un détail que je trouve exceptionnel est l'aiguille de la balance qui n'est pas sur le zéro, comme si les images projetées sur le plateau avaient du poids, comme si la lumière prenait corps.

Pour mieux comprendre la performance-installation-vidéo-sculpture de Mauri il faut considérer surtout le contexte de l'époque à Bologne. On a souvent négligé le rôle de Bologne dans la géographie de l'art italien, focalisée sur la polarité Rome/Milan, avec Turin comme troisième pôle pour l'Arte Povera. Pourtant pendant les années soixante-dix, Bologne est un laboratoire d'expérimentation urbain, une véritable ville Fluxus où se dessine une nouvelle cartographie néo-avant-gardiste des pratiques artistiques.

Je reviens sur Fabio Mauri et, en particulier, sur un détail difficile à saisir dans ces photos. J'ai signalé que le film projeté est *l'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini; mais j'ai omis de vous dire que le corps sur lequel le film est projeté n'est rien d'autre que celui de Pasolini lui-même. Mauri avait donc convaincu Pasolini – qu'il avait rencontré à Bologne en 1939, pendant la guerre – de rester deux heures immobile, assis devant un public en train de regarder un de ses films se dérouler sur sa chemise blanche. Un film que Pasolini n'est pas dans les conditions de regarder. Il en fait l'expérience à travers le son, diffusé dans l'espace à plein volume. Il y avait donc une discordance audio-visuelle: d'un côté les images, réduites à une vision proche de celle de la télévision; de l'autre l'audio d'une salle de cinéma. Pasolini confiera à Mauri qu'il avait eu du mal à suivre le déroulement des scènes de son film, que le film lui avait échappé (il n'y a pas beaucoup de dialogues dans le film).

Le fait que Pasolini accepte la proposition de Mauri est tout à fait exceptionnel, d'autant plus qu'à Bologne, il y avait tout ce qu'il n'aimait pas dans l'art contemporain, l'esprit d'avant-garde, loin de sa passion pour la peinture classique. Peut-être qu'il avait saisi,

dans l'idée de Mauri, un penchant pour ses positions critiques contre le néo-capitalisme de la télévision. Et, après tout, Pasolini utilisait aussi parfois des intellectuels comme acteurs, comme c'est le cas de Giorgio Agamben dans *l'Évangile selon saint Matthieu* et du même Fabio Mauri dans *Medea* (1969) en tant que Roi Pélias. C'était un rôle assez ingrat, si l'on pense que selon la mythologie, Pélias est assassiné par ses filles, découpé en morceaux et jeté dans un chaudron d'eau bouillante avec des herbes magiques. C'était sa première et dernière apparition sur les écrans.

D'une manière intense, presque agressive, le corps de Pasolini est utilisé par Mauri comme une surface de projection vivante, mais aussi comme un corps qui fait écran, qui résiste au flux de la projection afin que les images puissent apparaître, se matérialiser dans l'espace. C'est précisément cette double instance – ou ce glissement entre projection, pellicule, peau – que je propose d'appeler corps-écran.

¹ Riccardo Venturi a obtenu en 2010 un doctorat d'esthétique et d'histoire de l'art à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense sur le peintre américain Mark Rothko. Il a rejoint l'INHA en septembre 2012 en qualité de pensionnaire dans le domaine « Histoire de l'art contemporain XX^{ème}-XXI^{ème} siècles ».









FRAME / 23.10.12 (19h30-22h)

déroulement.de.la.soirée-matériel

INSTALLATION

18:00 - 19:30_ INSTALLATION-MONTAGE AVEC LE RÉGISSEUR

19:30_ OUVERTURE AU PUBLIC (ACCUEIL-CAISSE)_ (15')

PART 1

19:45_ TRAILER (2')

19:47_ PRÉSENTATION SOIRÉE – PROJET – CONCEPT (3')

19:50_ ÉDITO (10')

20:00_ PROJECTION 1_ (30')

anne-lise seusse_la caborne (4'30)

élodie fradet_where is when (7')

armand morin_folies (12')

théodora barat_or anything at all except the dark pavement (5')

20:30_ CONFÉRENCES 1_ Ricardo Venturi, Jean-Louis Poitevin (25')

20:55_ PAUSE_ (20')

PART 2

21:15_ CONFÉRENCE 2_ Héloïse Lauraire (10')

21:25_ PROJECTION 2_ (25')

roxane brujerdi_am ost (3'50)

alexandrine boyer_mirage (2')

Eponine Momenceau_song (12'30)

Olivier Dollinger_the missing viewer (7')

21:50_ PERFORMANCE SONORE (jérôme grivel) + VIDÉO (magali halter_la quête) (5')

22:00-00:00_ CONTINUATION AU BAR

MATÉRIEL

Régie .FMR :

- vidéoprojecteur + système son
- 3 micros main sm58
- tables, chaises
- Trois poufs cubiques noirs (si possible 2 de plus)
- Spots, peut-être « spot douche »

Intervenants/Les informelles

- Deux ordis + adaptateurs
- rallonges pour le son et le vidéoproj.
- Eléments scénographiques (table + présentoir)

FRAME

23.10

projections

Anne-lise Seusse_la caborne (4'30) / 2012

Les cabornes sont de petites habitations en pierres sèches utilisées jusqu'au XIX^{ème} siècle par les carriers des Monts d'Or, dans la périphérie de Lyon. C'est en retournant dans l'une d'entre elle, photographiée des années auparavant, que j'ai découvert Pascal qui vit là depuis deux années consécutives.

Ce projet vidéo se construit en trois parties. Les trois parties sont distinctes et suivent Pascal dans son quotidien. La première a été réalisée cet automne 2012 elle propose de considérer la structure de la caborne comme un appareil de vision.

Elodie Fradet_where is when (7') / 2012

Pour la vidéo *Where is when* et dans le cadre des questions posées par FRAME, Elodie Fradet a choisi d'éprouver les limites de la prise de vue et de contrarier la construction filmique. Deux figures, deux identités fantomatiques sont plongées dans un isolement, une solitude du quotidien. Ils habitent et déambulent un paysage naturel traité comme un décor sans qu'on puisse les situer, sans que l'on sache ce qui est de l'ordre de la fiction et ce qui est de l'ordre d'un réel révélé dans sa théâtralité. Habiter le décor devient ici une question existentielle, celle d'habiter le monde. *Where is when* est autant une réflexion sur la plasticité de l'image que sur les structures du récit. Elle concentre les regards sur ce qui se joue dans les représentations, dans les schémas de vision. Tout y est fabriqué et renvoie aux constructions fictionnelles qui façonnent les imaginaires. *Where is when* «contracte de l'espace, et ouvre en même temps vers un ailleurs»

Armand Morin_folies (12') / 2011

«Folies a été tourné sur le site des Folies Siffait, au bord de la Loire. Ce lieu romantique a été construit au début du XIX^{ème} siècle comme une promenade dans des fausses ruines. Le film montre qu'il est aujourd'hui réellement au bord de l'effondrement, érodé et envahi par la végétation. La caméra se pose aussi au bord de la ligne TGV qui a arraché une partie du site pour poursuivre son tracé inflexible.

Ainsi plusieurs vitesses et époques se côtoient dans ce lieu magnifique et désolé: la Loire qui s'écoule, le train qui résonne, le promeneur qui traîne, les saisons qui se répètent. Je suis venu souvent observer ces différents mouvements et rythmes avant de me décider à filmer ces constructions et les points de vues qu'elles offrent sur le paysage.»

Théodora Barat_or anything at all except the dark pavement (5') / 2011

Or anything at all except the dark pavement est un travelling en deux moments. D'abord une percée nocturne dans la ville. Elle s'estompe, l'obscurité lui succède. Des éléments de mise en scène apparaissent proposant un autre paysage lumineux. Une vision fantasmée de paysage de bords de route.

Roxane borujerdi_am ost (3'50) / 2012

Cette vidéo est comme un dessin qui s'inscrit dans le paysage. De simples batons colorés révèlent des paysages naturels (de craie, de mer...) sans jamais les laisser se découvrir davantage que de manière furtive... Plus ou moins déterminé, l'agencement des bâtons rappelle des fragments d'architecture locale. Leurs teintes soulignent les chromies du panorama, sans chercher à les animer ni à les magnifier comme l'avait fait Kaspar David Friedrich, habitué à peindre ces régions du nord de l'Allemagne.

Alexandrine boyer_mirage (2') / 2012

Alexandrine Boyer est vidéaste, elle travaille entre Paris et Genève. On trouve dans son travail des thèmes récurrents tel que l'illusion, la machine, l'autorité, la déconstruction des codes cinématographiques.

La vidéo présentée ici, reconstitue un lieu cohérent géographiquement à partir de photos libres de droit venant de sources très diverses. Ces images fixes, cadrées comme des cartes postales idéales, sont animées par une bande-son et de faux mouvements de caméra.

Le spectateur peut se demander s'il ne s'agit pas d'une compilation de vidéos amateur de vacancier, bien que quelques détails contredisent cette supposition : les mouvements de caméra sont trop artificiels, le son de la dernière image est beaucoup plus riche que les précédents, donnant un indice sur leur nature fallacieuse.

Eponine Momenceau_song (12'30) / 2011

«La lumière, condition indispensable à notre vie et aussi l'unique possibilité d'existence du cinéma, la seule matière qui vient imprimer la pellicule, figée sur celle-ci une image du réel. La restitution du mouvement par la projection de ces images à un certain rythme à l'aide de cette même lumière nous permet bien entendu un déplacement dans le temps entre le moment filmé et le moment projeté mais surtout un voyage dans la lumière qui nous est la plupart du temps imperceptible.

Eponine Momenceau, jeune artiste vidéaste, réalise des films en Super 8 où ces deux conditions intrinsèques au cinéma – le temps et la lumière -- sont la matière première d'une œuvre qui tend autant de l'expérimentation que de la contemplation. Utilisant les propriétés et les accidents de la pellicule avec virtuosité pour mieux en révéler l'éventail des possibles, du flou à la netteté, de l'éblouissement à l'obscurité dans un enchaînement de séquences habilement monté.» Extrait d'un texte de Pierre Malachin.

Olivier Dollinger_the missing viewer (7') / 2009

La figure du vide est au cœur de la vidéo « The missing viewer ». Au centre d'une piste circulaire, un homme manipule une caisse en bois dont les côtés s'ouvrent pour en laisser voir l'intérieur. L'homme y entre, disparaît, en sort, rencontre son double, le tout dans une continuité troublante.

PERFORMANCE SONORE (jérôme grivel) (5') + VIDÉO (magali halter_la quête) (5') / 2012

A l'occasion de la soirée informelle consacrée à l'exposition Frame au Point éphémère, Jérôme Grivel réalisera en live la bande sonore du film La quête de Magali Halter. Performance semi improvisée utilisant les potentialités de la voix et convoquant tout autant la poésie sonore, le noise ou la musique minimale, elle se fera le liant entre les images se succédants et s'accumulants, dirigera l'appréhension du temps éprouvé par les spectateurs ainsi que leurs interprétations.

La Quête est un journal filmique.

La Quête pourrait ressembler à un rêve éveillé comme perdu dans ses pensées.

Cette vidéo est composée d'une multitude de séquences assemblées arbitrairement dont la bande sonore manipule la compréhension, dirige les associations d'images et les ressentis.

Petit à petit, on aimerait que tout s'arrête mais l'obsession est là: il faut se souvenir.

FLORIEN GAITÉ¹

Il fallait bien que ça me rattrape, il fallait bien que d'une manière ou d'une autre, on en vienne un jour à me demander de poser un cadre aux *Informelles*, ou à défaut qu'on m'oblige à en parler. Ça y est, c'est fait, je remercie avec très peu de chaleur le projet FRAME de m'y contraindre, et en public comme si ça ne suffisait pas. Quand vous êtes venus vous présenter il y a quelques semaines, je n'aurais jamais imaginé que vous précipiteriez la chute des *Informelles*, que vous étiez venus pour les voir mourir, et même mourir à vos pieds. La bouche en cœur, la verve enthousiaste, l'oeil frétilant, j'aurais dû deviner que sous votre fraîcheur de jeunes diplômés sommeillait l'ambition secrète d'une vaste opération de sabotage: entreprendre la déconstruction pure et simple de l'idée d'informel, démontrer en acte qu'on ne s'extrait jamais totalement du cadre sans sombrer dans le chaos. J'aurais vraiment dû savoir qu'à travers cette question du cadre c'était surtout les limites de mon projet que vous interrogiez.

Me battre pour en sortir ou pour en être, pour coller à lui ou pour le déborder, j'avoue être très mal à l'aise avec l'idée de cadre, et les notions de quadrature ou d'encadrement qui s'y rattachent. N'attendez donc pas de moi que je vous parle de la corniche, du cadre d'encadrement, de la fenêtre d'Alberti ou de la pyramide du visible, des petits coins et des grands angles de l'art, je ne cède rien, d'autres le feront peut-être ce soir, et sans doute beaucoup mieux que moi. Pour ma part, je ne retiens du cadre que son caractère normatif, que son pouvoir de fixer les limites, spatiales et symboliques, de confiner et en un sens de confisquer un territoire, un objet, un sujet ou un pouvoir. Du cadre normatif au cadre censure il n'y a d'ailleurs souvent qu'un pas, et ce n'est pas les événements récents du Point Ephémère qui me contrediront. Même si je persiste à croire que la logique du cadre-censure finit toujours par échouer, par s'épuiser elle-même: on ne peut pas délimiter et nier en même temps: soit l'œuvre finit par le rendre invisible, soit il finit par donner plus de

visibilité à ce qu'il est censé voiler. Là encore, j'espère que le Point Ephémère ne me donnera pas tort. Le cadre, comme force de coercition, ordonne la perception: il dit où regarder, il sépare le regardable de l'obscène, de ce qui est hors-scène, en-dehors du cadre de la représentation. Il désigne - au cas où l'on ne s'en rendrait pas compte tout seul - où se tient l'art, l'illusion, et où est le réel. Partout le cadre entretient le même mensonge: lui seul détermine les normes structurelles, sans lui, l'œuvre entière prend le risque de s'effondrer. Les expérimentations contemporaines se sont avec force orientées vers la dislocation complète du cadre de référence: désormais partout on débord, on se perd, on se désignifie, on se désagrège, on se décentre, on se marginalise, on échappe en définitive au cadrage comme à l'encadrement. Alors pourquoi nous rappeler au cadre? Pourquoi nous infliger cette régression? je m'interroge et pour un peu, je serais prêt à croire que j'ai face à moi un échantillon d'artistes réactionnaires, et que je devrais déjà me satisfaire de ne pas avoir eu à superviser une programmation sur le nombre d'or, l'homme de vitruve ou le retour décomplexé à la figuration réaliste.

Le plus difficile à comprendre pour moi, c'est de savoir pourquoi vous vous êtes adressés à un cycle de soirées comme les *Informelles* pour promouvoir vos vues sur le cadre?

À quel moment vous êtes vous dit «Tiens, ça collerait bien avec notre projet?», ou pour être dans la thématique, «Tiens ça cadre bien»? Laissez-moi vous dire que dans ces conditions, moi, je ne peux pas vous encadrer. Mon avis est que tout cela fait partie d'un plan bien rôdé, et que vous agissez au nom d'un principe de conservatisme artistique, comme des missionnaires de l'ordre quadral ou des redresseurs de torts plastiques. Je vous vois venir, répandre la rumeur dans le public: «Les soirées du mardi au point Ephémère, ça n'a rien d'informel que le nom», ou raconter dès que je quitte une pièce que je me suis complètement trompé de concept, que c'était pathétique de me complaire autant dans l'erreur et pendant si longtemps. Vous tenez à me faire dire que toute chose a ses limites, que sous mes airs d'informels, je reste solidement accroché aux cadres, que toutes informelles que se voulaient ces soirées, nous nous sommes retrouvés régulièrement dans un même lieu, le public s'est parqué sur des gradins étroits et inconfortables (oui, on peut se l'avouer pour la dernière), on a délimité une scène, des coulisses et des marges, aménagé des temps de pause, des horaires fixes, des

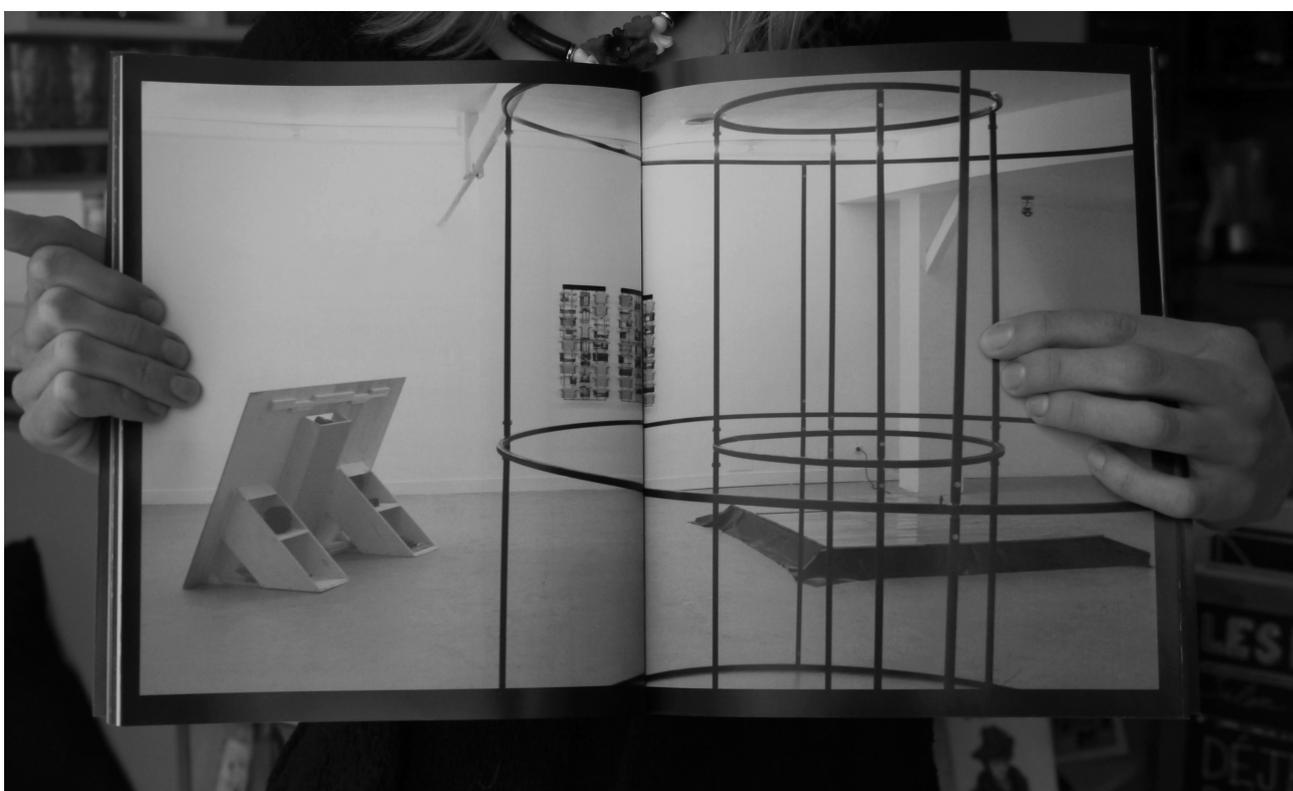
espaces de lumière, et qu'aujourd'hui encore on subit, et en un sens respecte, un cadre juridique. Vous êtes donc venus me faire dire que j'ai échoué, que je dois renoncer à mes prétentions d'informalité, et sur-le-champ rejoindre le cadre. Eh bien, d'accord, vous avez raison, je ne suis qu'une petite main conventionnelle, aveugle au cadre que je mets pourtant moi-même en place, je me rangerai donc à son concept, contraint et forcé, mais il faudra d'abord lui donner un autre nom.

Dans de très belles pages de *La Vérité en peinture*, Derrida élargit la notion de cadre au parergon (para-ergon), à ce qui entoure l'œuvre, qu'il différencie de l'energon, l'intérieur de l'œuvre, qui donne l'energeia, l'énergie. Le cadre comme parergon s'entend alors comme ce qui permet de donner lieu à l'œuvre, en tant qu'il canalise, qu'il lie son énergie, et permet ainsi la reconnaissance formelle. Le parergon renvoie tout bien au cadre à proprement parler, qu'au contexte de l'œuvre qui assure son unité : les commentaires, le titre, les éléments historiques, les discussions ou enfin l'espace qui donnent à l'œuvre la possibilité de fonctionner comme une expérience artistique pleine. Aux bords du réel et de l'illusion, à ce bord incompréhensible nous dit Derrida, ce cadre-là répond à un manque, à l'impossibilité originelle de contenir une énergie, celle de la différence en soi de l'œuvre. Alors oui, dans ce cadre là, dans la perspective du parergon, sans doute vous aurais-je intenté un faux procès. Moins redresseurs de torts que correcteurs bien intentionnés, vous me rappelez avec raison que le cadre n'est pas une prison mais une fenêtre ouverte, la possibilité d'un saut dans le vide. Vous l'aurez compris, il est toujours plus facile de se trouver des censeurs que de reconnaître ses propres limites. Je crois que le cadre que vous expérimentez n'a rien de la force de coercition que j'ai brièvement décrite dans mon introduction. Je dois admettre que la version que vous en proposez est bien au contraire d'une radicale contemporanéité. Vous prenez le cadre non comme ligne de partage entre le réel et la fiction,

mais comme un espace transitif, l'indice d'un terrain de jeu et de rencontre aux frontières mouvantes et *in fine* indéfinissables. Dans votre exposition, le cadre désigne un territoire d'expérience mobile – dessiné par la marche, le regard, ou le temps – au sein duquel s'articulent les formes. Dans ce cadre invisible et impalpable, l'œuvre se déploie, là précisément elle se vit (elle s'apprécie, elle s'affecte...). Le cadre, même totalement dématérialisé, n'en a pas moins de consistance : il absorbe le spectateur et s'adapte à son répertoire de gestes, à sa démarche, à son approche, à son implication dans l'œuvre. Vous comprenez le cadre à juste titre comme les limites organiques et imaginaires entre lesquelles se distribuent les énergies, au lieu où le sujet s'informe de l'œuvre, c'est-à-dire lui reconnaît une forme. En aucune manière, et à mon grand regret, l'idée d'informel, n'en déplaise à Bataille, ne permet de saisir l'expérience artistique dans ces termes. Voilà donc ce que vous cherchiez secrètement à me faire dire, il faut ici que je m'incline et que je lève le voile d'une illusion jusque là savamment entretenue.

J'aurais presque passé un an sans que personne ne vienne révéler cette supercherie, un an de quiétude, comme un état de grâce : pas une voix qui ne remette en cause le titre, ni ne relève le non-sens, pas une fois quelqu'un pour me dire qu'au fond l'informel, ça n'existe pas. « Les informelles », ça sonnait pas si mal, et puis si ce n'était pas le cas, on s'habitue à tout. Mais, allons-y avec gaîté, et disons-le franchement pour cette dernière : « les informelles », précisément ça ne veut rien dire. Ce qui n'a pas de forme, ce qui ne se présente pas à l'existence, échappe par définition à toute expérience – et j'espère précisément avoir fait le contraire de cela. Au fond, si j'avais été logique j'aurais commencé par avouer que l'informel, c'est ce qui ne ressemble à rien, et j'aurais revu mes prétentions à la baisse, j'aurais pu, pour être précis appeler ça des « configurations métaformelles », mais comme nom de soirée ça n'était pas très *catchy*. Ce soir et grâce à vous, Les informelles finissent par dire leur impossibilité, et dans l'impasse, elles se retirent. Ce soir, nous jouerons donc le jeu une dernière fois : laissez-moi à l'illusion de mon anti-conformisme, et aux informelles la possibilité de tenter un ultime saut dans le vide.

¹ Florian Gaité est doctorant en philosophie SOPHIA- POL, Université Paris-Ouest-Nanterre) critique, commissaire d'exposition, consultant « recherche et développement en sciences humaines ».



Présentation & Intitulé du projet

FRAME est un de groupe de recherches composé de 4 artistes et de 2 historiens d'art. Réunis autour d'intérêts communs et de champs d'investigation particuliers: l'espace, le lieu, le corps à travers des installations immersives... le cadre qui donne sa substance à l'immatériel et enclenche un travail de réflexion.

La décision de fonder ce groupe a été consécutive à une première expérience. Lors de l'exposition • FRAME•en novembre 2012, la collaboration entre artistes et théoriciens fut très intuitive et s'est imposée comme une évidence. Faire ce va et vient permanent entre théorie et pratique traduit aussi bien le désir des artistes de s'improviser penseur et des historiens de s'improviser praticiens.

Donner une forme à la pensée, produire une matière à penser, donner une perméabilité à nos pratiques. Nous nous sommes donc réunis en une entité de discussion, et une fois par mois au minimum, nous envisageons de nouvelles modalités de monstration, de nouveaux «cadres» de recherches.

Selon les problématiques abordées, notre volonté est de nous entourer d'interlocuteurs variés et spécialisés (architectes, designer, graphistes, chorégraphes...) pour dialoguer avec eux et enrichir nos propos. Nous ne sommes pas commissaires d'exposition mais réfléchissons à la forme globale de l'exposition considérée alors comme un principe en soi, elle-même potentiel générateur de formes singulières. De ce point de vue, nous travaillons sur des protocoles de scénographies et des œuvres pensées en ce sens, mettent en tension la relation intrinsèque et inéluctable entre objet, corps et espace.

FRAME s'impose pour seuls cadres: ceux de la curiosité et du questionnement, pour la promotion d'une identité artistique qui ouvre au delà du champ de l'art contemporain sur des questionnements fondamentaux et intemporels.



Bruce Nauman, Square Depression, Münster, Allemagne, 2007

◆ De Square Depression au «Square statement»: comment énoncer le cadre?

Münster 2007, Skulptur projekte

Bruce Nauman a mis au point une sculpture d'extérieur pour le campus du département de sciences naturelles de l'université de Münster: un objet dans lequel on peut circuler, fait de béton blanc, ses bordures s'étendant vers le bas et se croisant au centre, d'où un observateur pourrait à peine scruter les côtés. En temps que sculpture, le travail de Nauman nous montre à quel point la perspective peut être envisagée comme une contrainte - et par (extension) cela peut être violent à notre égard. Square Depression est une expérience singulière qui, depuis sa conception il y a trente ans, est plus déstabilisant et actuel que jamais.

L'œuvre est élémentaire. Entre le plan tracé au sol du carré qui semble progressivement s'affaisser sous nos pieds et la pyramide qui lentement impose son plan d'attaque, l'entre-deux temps est annoncé. Deux visions du monde se rejoignent entre deux temporalités, entre deux architectures, entre deux intentions dont l'intention est justement de laisser le cadre ouvert.

Au delà de l'œuvre, c'est l'architecture en puissance, pouvant s'ériger ou bien se prolonger dans les méandres du sol qui nous paraît élémentaire, intemporelle. Si Square Depression peut évoquer le plan architecturé, géométrique, l'installation ne laisse pas pour autant la place à une structure pour s'ordonner. Seul le fantôme de la forme pleine, monolithique est convoqué ici. Absence de structure, absence de corps donc. Et même si les visiteurs y déambulent, la distance est posée avec le regardeur. Le visiteur parcourt la zone mais cela paraît presque anecdotique tant l'installation peut se passer de corps. En revanche, l'émotion du visiteur est bien réelle. Bruce Nauman fait rentrer le corps dans son installation comme le guide fait parcourir les ruines du temple de Louxor, pour témoigner, rendre compte, prendre conscience de ce qui a été et ce qui pourrait être, être conscient de la puissance, de la potentialité. Pourquoi enlève t-on les objets des ruines? Si ce n'est pour donner une chance à la ruine elle-même de développer sa propre histoire?

◆ A partir d'un plan élémentaire et en s'inspirant de l'œuvre Square Depression, FRAME voudrait mettre en place un dispositif hybride, zone d'expérimentation et de monstration qui ferait état de l'avancée théorique et plastique du groupe. FRAME prend donc pour point de départ cette œuvre riche de sens pour élaborer son projet de recherche qui s'articulera en deux temps:

- Un workshop de quinze jours à Münster pour faire l'expérience et travailler in situ sur l'installation de Bruce Nauman.

- La production d'un «display», ou dispositif de monstration qui fait directement écho à l'œuvre Square Depression. Ce display est conçu pour être nomade, comme une structure de recherche autonome et participative.

Réalisation du display / donner un cadre à la recherche

La volonté de FRAME est bien sur de rester actif hors temps d'exposition, promouvoir l'importance de la recherche dans la création plastique ou encore de réfléchir à une forme à donner au travail théorique.

C'est pour cette raison que l'œuvre de Bruce Nauman nous a paru pertinente pour enclencher ce processus. Propice à un questionnement sur la mémoire, le corps pris dans le cadre, l'architecture élémentaire, Square Depression fait écho à notre fond de réflexion et nous permet de réenclencher un travail de production. Car il est primordial de « cadrer » la recherche pour en faire état. FRAME a ainsi pensé à une structure modulaire, nomade, pour rendre compte de cette matière à penser en perpétuels mouvements et ré-interrogations.

Le display reprend l'esthétique minimale, épurée de Square Depression. Sorte de bibliothèque, « mémoire » de FRAME, cette fois l'étendue du savoir ne s'étend pas symboliquement à la verticale, mais horizontalement, comme si le cadre devenait lui-même une grille de références. A la verticale et vers le centre donc, ce centre qui attire et cristallise l'information matérialisé ici par la table de recherche.

Cette structure modulaire, de 6, 25 mètres de côté et de 2, 50 mètres de haut, est répartie en 4 zones praticables. Elle nous permettra de documenter et de présenter ces formes satellites qui alimentent notre réflexion à travers:

A/ La salle des projets et des archives qui consigne les événements passés de Frame et qui permet un travail de recherche pour ceux à venir. Les documents sont consultables et les formes présentes dans les rayons de la bibliothèque donnent à penser et à imaginer d'autres formes possibles.

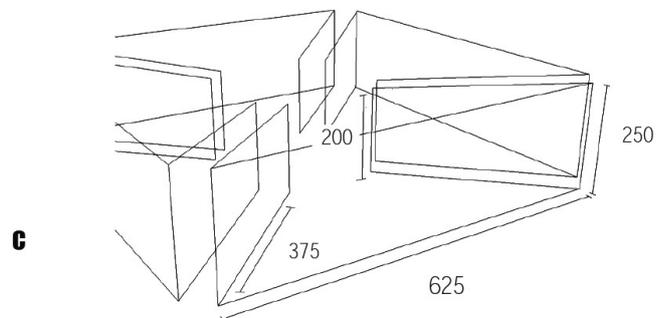
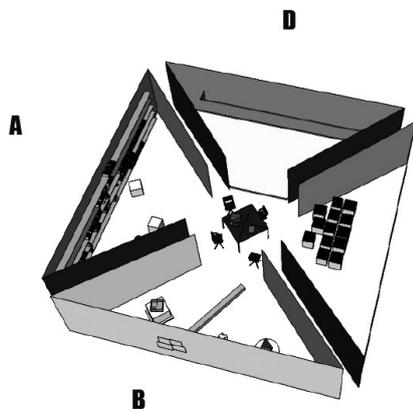
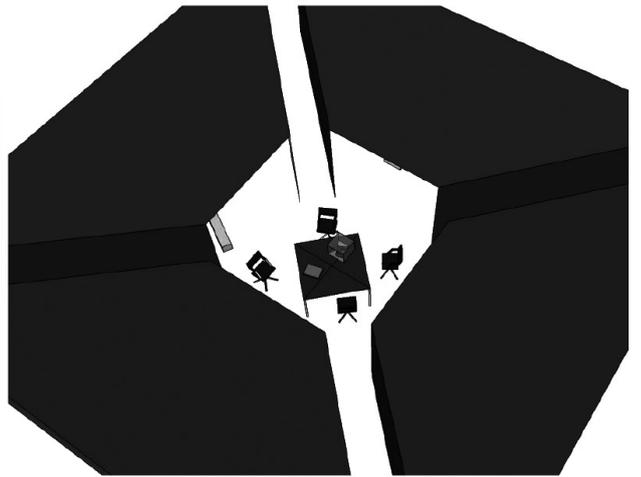
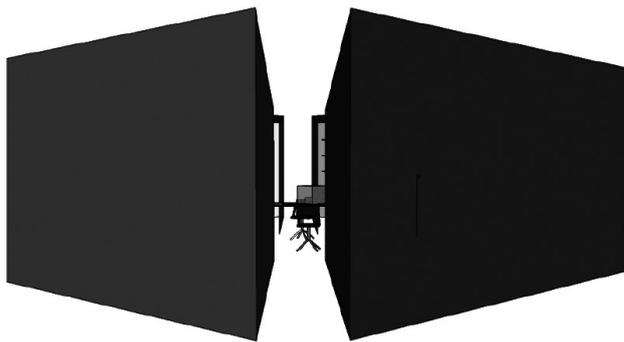
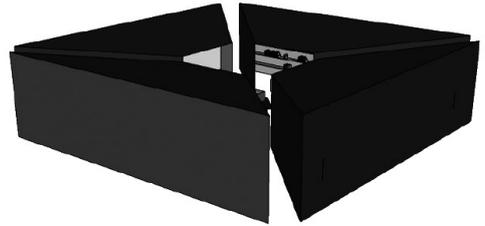
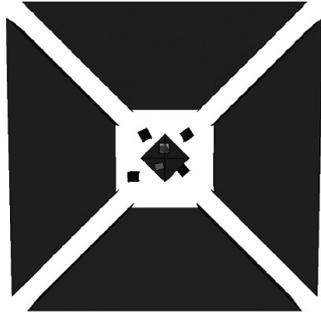
B/ La salle des maquettes et des sculptures qui permet d'accrocher des oeuvres ou d'installer des maquettes d'architectes, elle permet de penser l'espace et d'autres formes de lieux possibles.

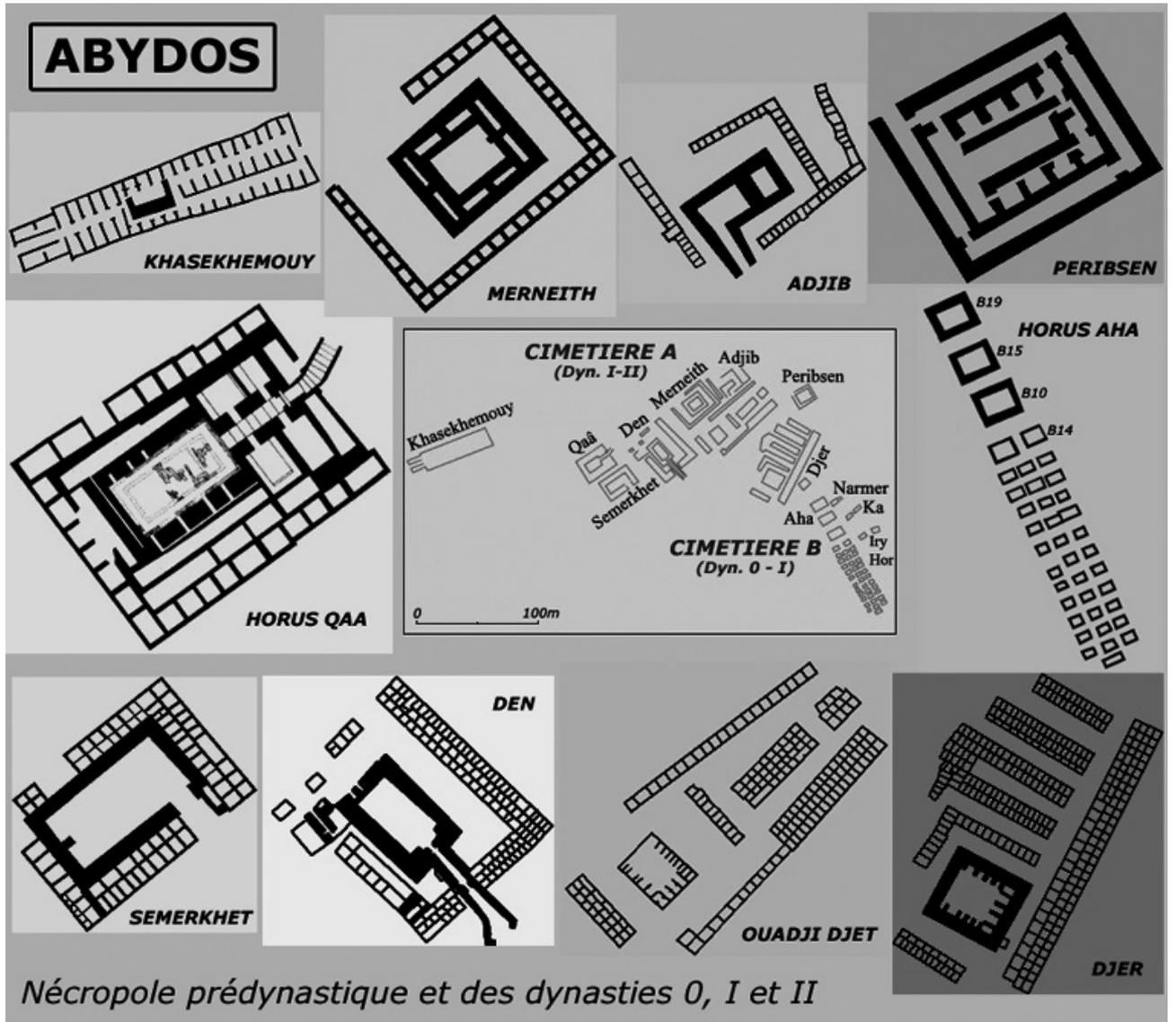
C/ La salle de cinéma qui permet de projeter des films d'artistes et qui nous aide à penser le rapport entre cinéma et sculpture à travers la question du cadre.

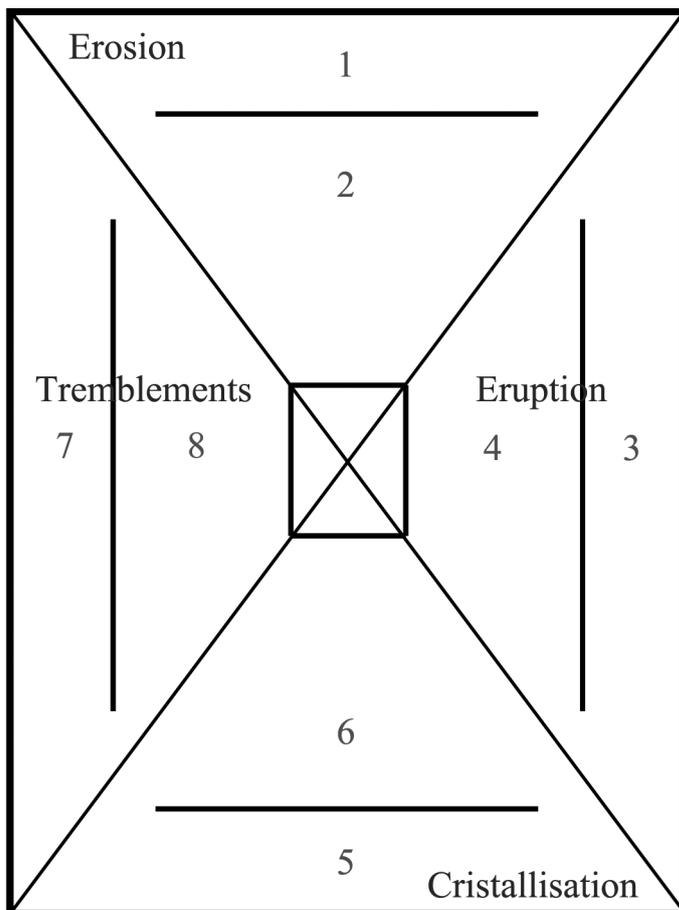
D/ La salle de danse, qui permet à travers l'invitation de performers, d'expérimenter l'espace et réfléchir à la question du mouvement. Élément qui fait le lien dans nos recherches entre la sculpture et le cinéma.

La répartition des zones permet à la fois une expérience privilégiée de chacun des espaces et une compréhension globale du display. C'est par le parcours que se fait l'expérience du dispositif.

Cette structure est démontable et permettra de s'adapter facilement à différents espaces. En effet, les pans sont reliés par un système de charnières qui permet de les plier et de les transporter facilement.







Plan au sol
délimité par une
architecture filaire

4 grandes zones poreuses
dans les quelles intreviennent
des installations *in situ* de 8
artistes. Installations poreuses
elles-mêmes.

FRAME

«Installation should empty rooms,
not fill them»
Robert Smithson, in *What is a museum?*

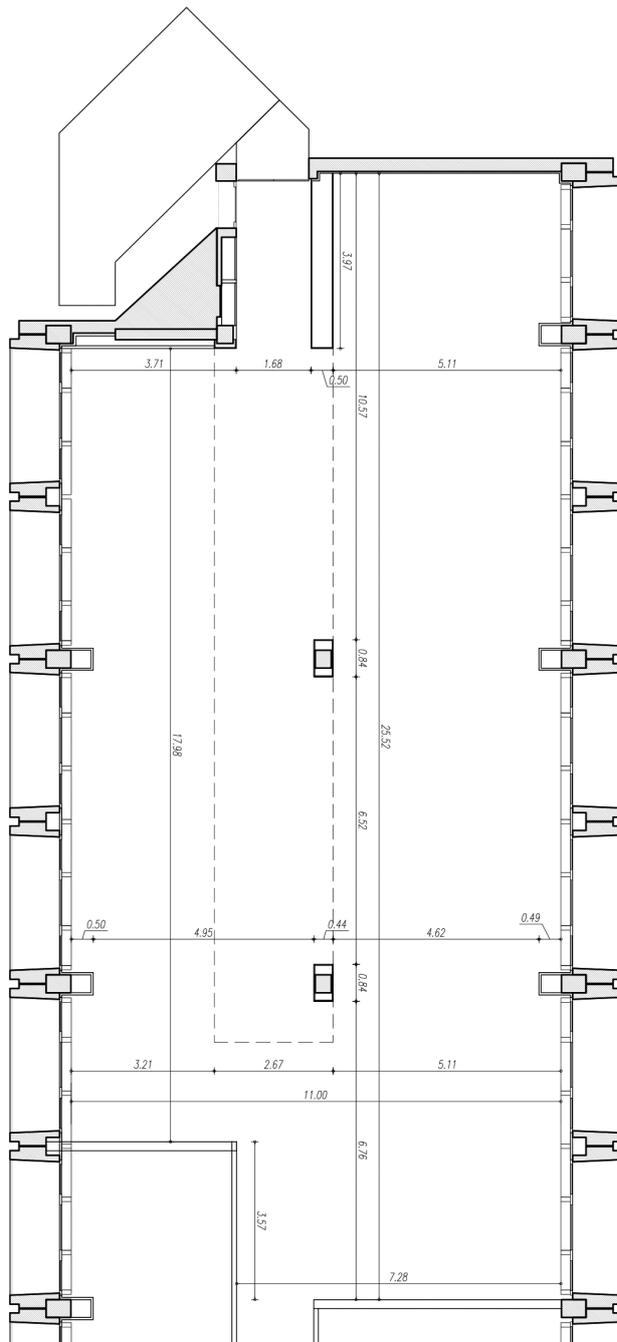
Le projet d'exposition *To bring a tear to the stone* naît sous la forme d'un dialogue possible avec l'architecture et la stratigraphie historique et sociale du 6B, un bâtiment d'anciens bureaux. En ce sens, *To bring a tear to the stone* s'inscrit dans une phase cruciale et comme suspendue dans un entre-temps : d'un côté, le quartier du 6B, un no man's land post-industriel à quelques arrêts du métro de Paris, en train de se renouveler radicalement et bientôt partie intégrante du « Grand Paris » ; de l'autre, juste en face de l'espace d'exposition, un bidonville rom entre la rive et l'arcade d'un pont où passe le RER. La salle bétonnée et brute où aura lieu l'exposition n'est pas close et enfermée, mais traversée par deux files de fenêtres : ce qui l'entoure vient donc forcément interagir avec les œuvres.

Afin d'amplifier et mieux saisir ce dialogue avec l'architecture et le contexte spécifique du 6B, une forme monolithique, au centre de la salle d'exposition rectangulaire, prendra toute la longueur de la pièce. Elle mesure 2,50 m de large et sa hauteur varie de 30 à 80 cm.

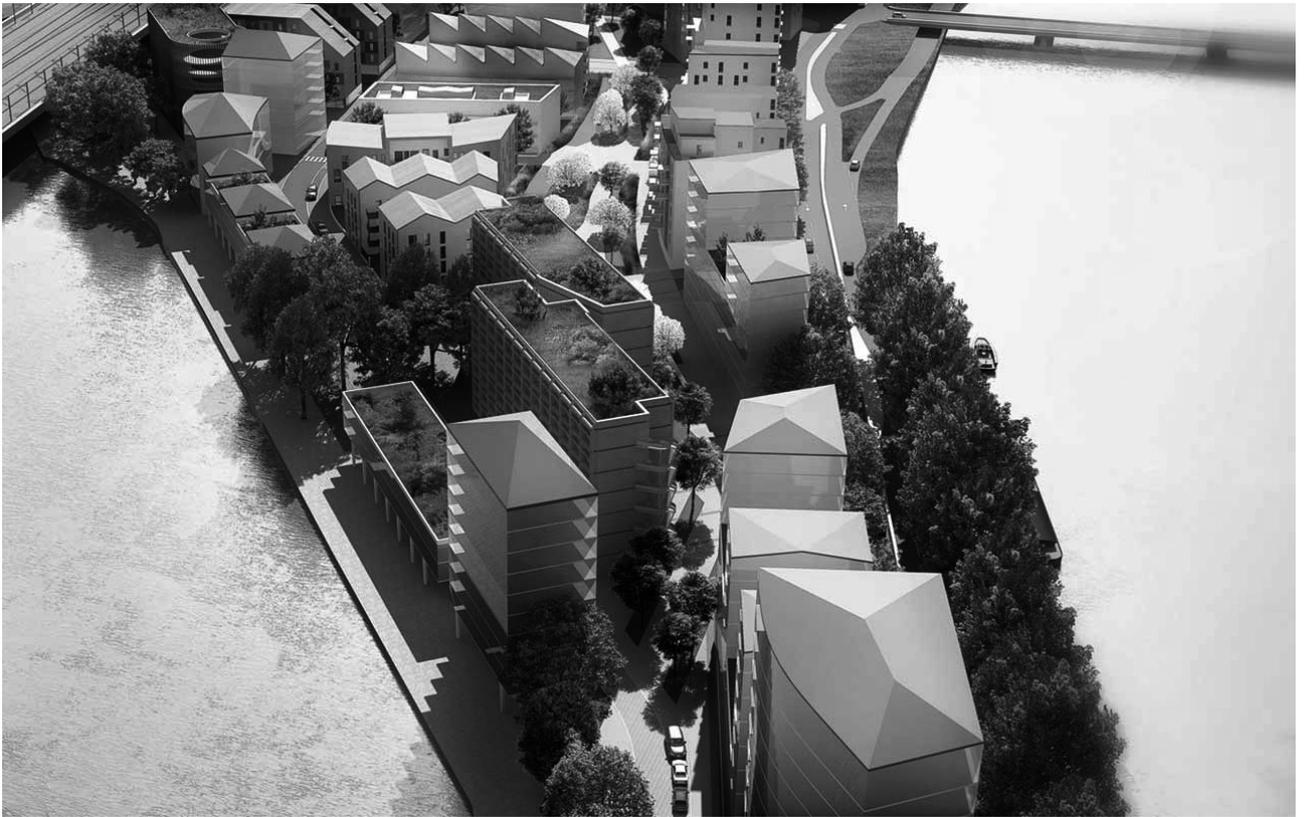
Cette forme blanche, neutre, s'érige à quelques centimètres du sol. Créant une grande zone vide, elle est laissée volontairement vacante. Le visiteur peut choisir de l'investir et de l'arpenter, ou de simplement la contourner et la contempler. D'un bout à l'autre de la salle, en fonction du sens de déambulation, la forme paraît sortir du sol ou s'y enfoncer. Cette zone ainsi délimitée coupe l'espace en deux.

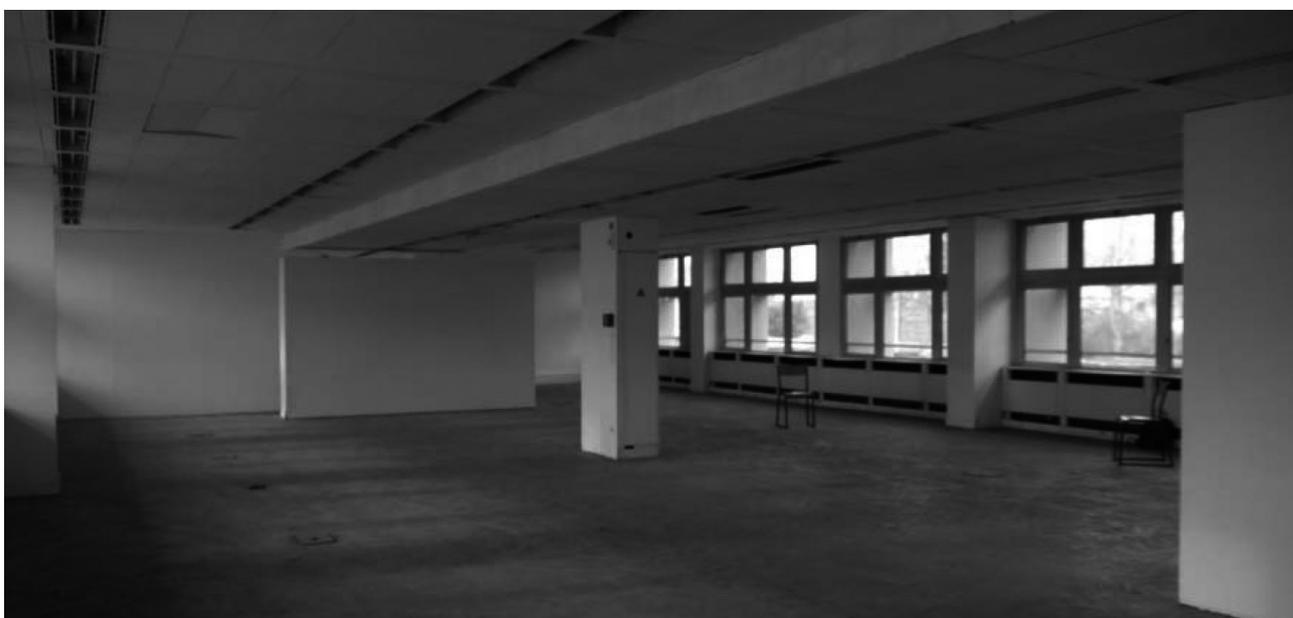
Entre rocher et tribune, point d'observation ou zone d'occupation, cette forme autonomisée sera appelée à se qualifier et à s'activer en fonction des propositions des artistes. La forme semble surgir du sol. L'illusion du mouvement alors créée fissure le bol bétonnée du 6B, et se fait l'écho de la structure originelle du lieu. L'espace d'exposition génère son propre monstre, témoin actif-passif de l'identité plurielle du bâtiment, de son histoire et de celle de son territoire. Il nous rappelle ainsi que les lieux ont une mémoire et que les interventions artistiques, en dialogue avec la géographie et l'architecture de l'espace environnant, ont le pouvoir, parfois latent, de la réactiver.

LE 6B



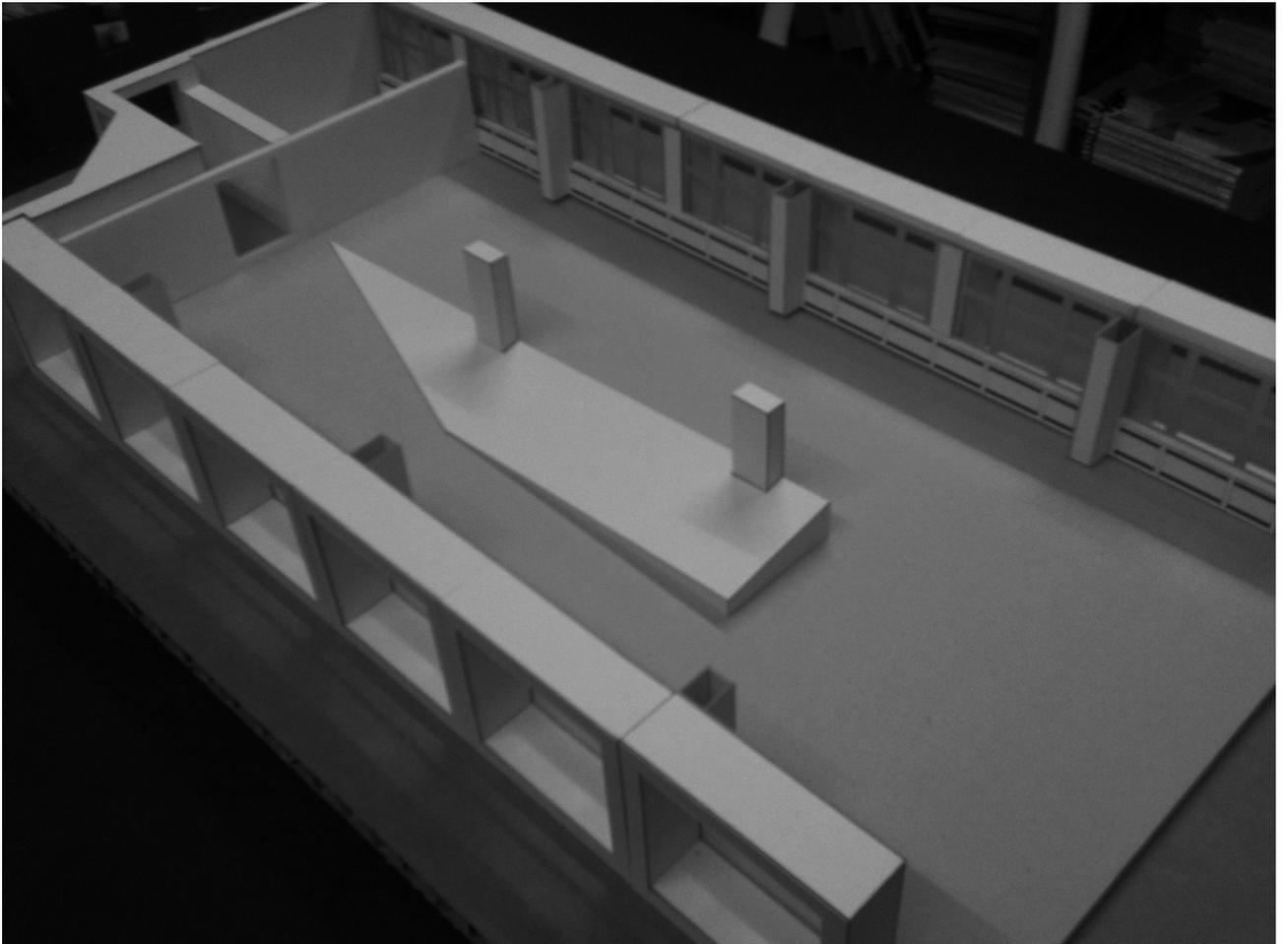
Plan de niveau

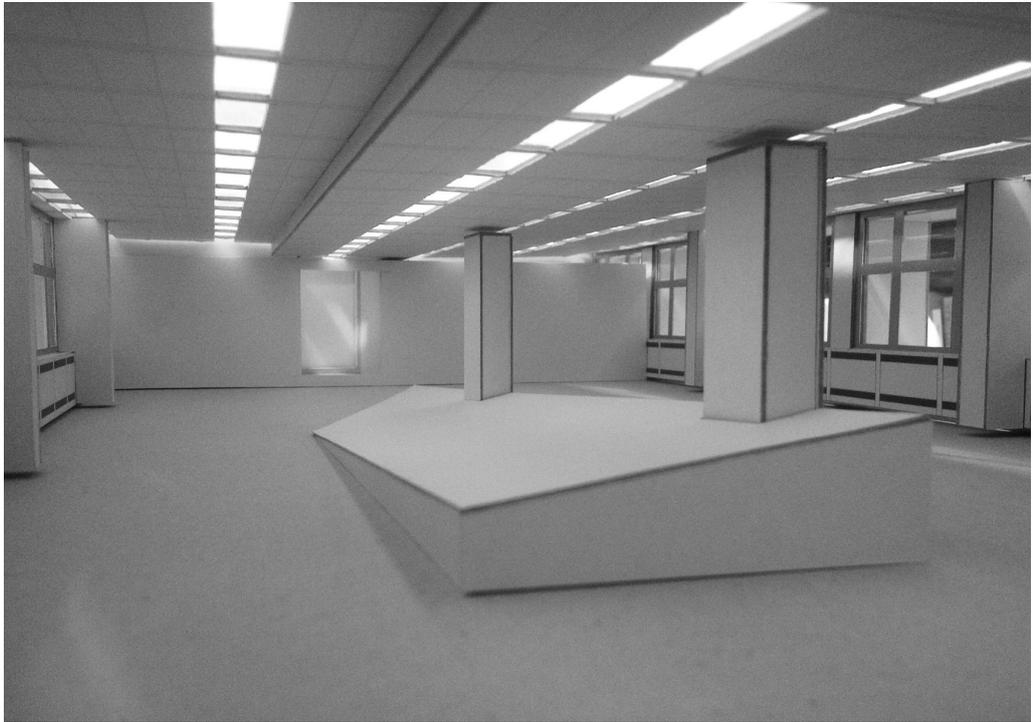




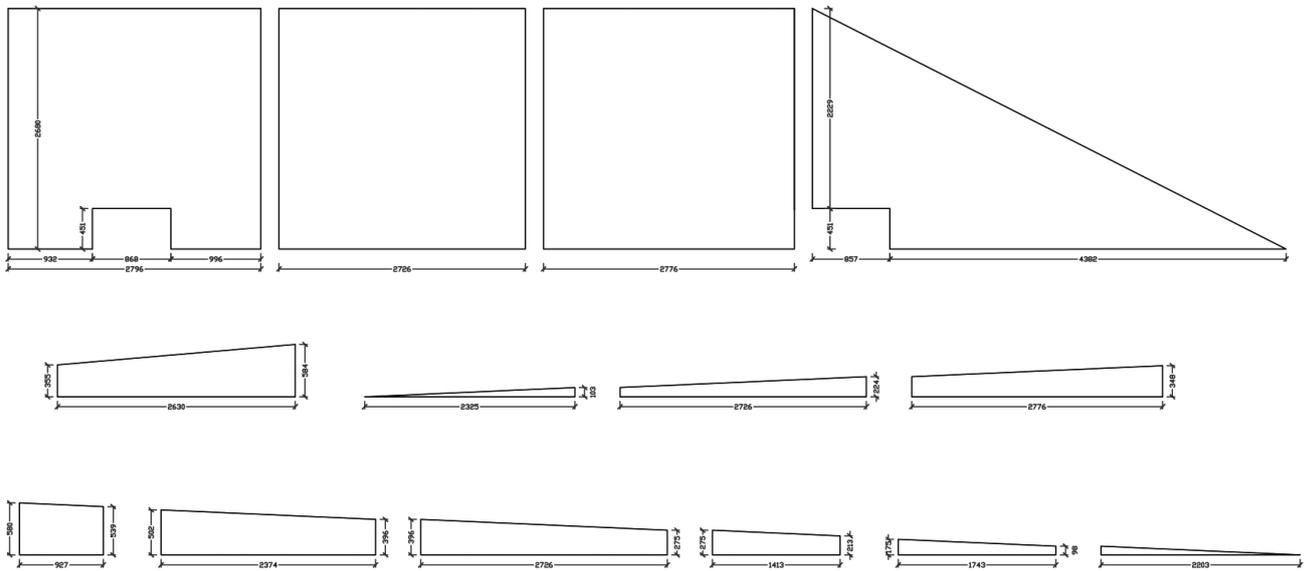








Enveloppe échelle 1.50



28/10/2013

P3/3





FRAME

Université de Nice - Sophia - Antipolis,
Novembre 2014 - février 2015.

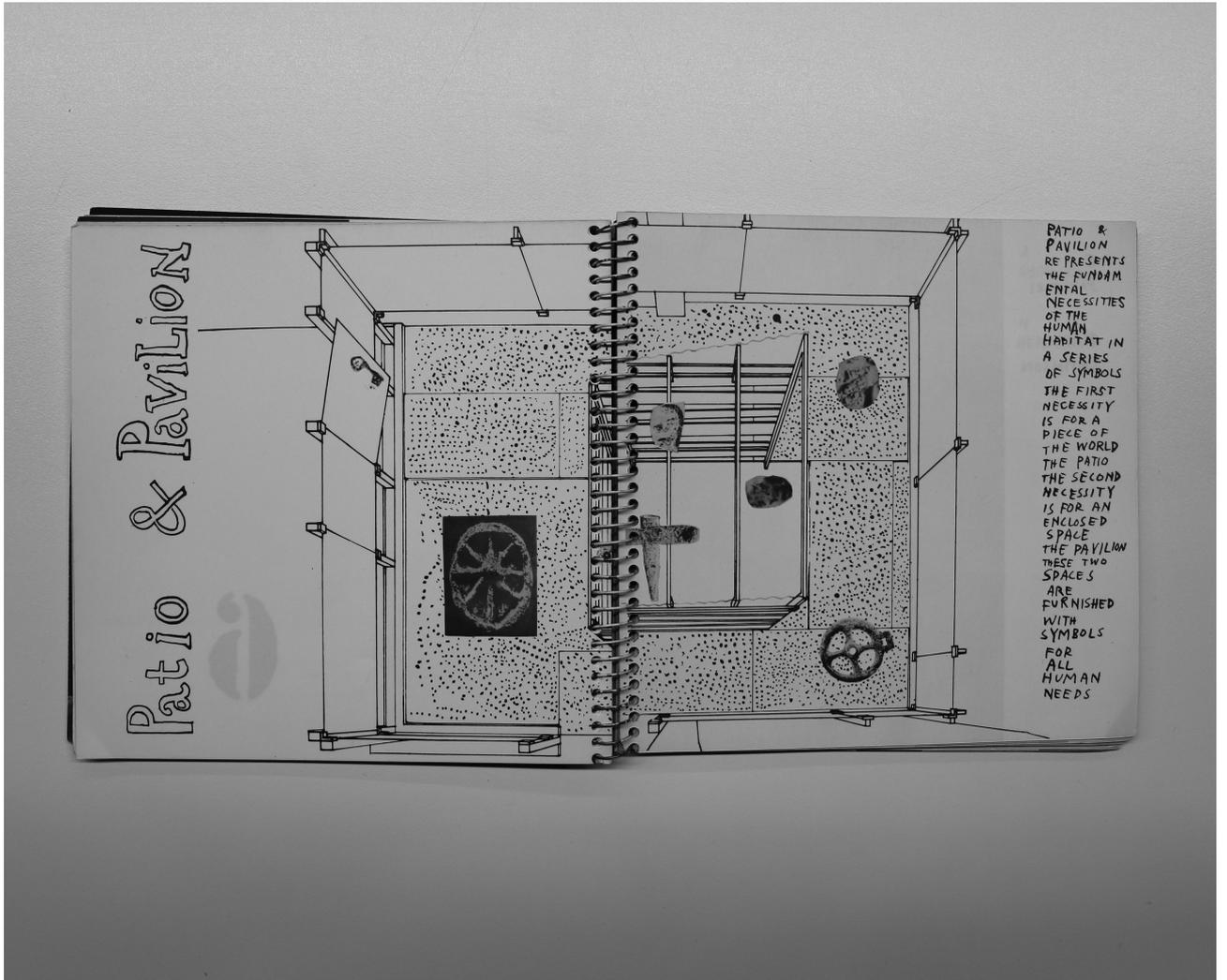
Réalisée dans le cadre de l'université de Nice, *Looking for Search* est une exposition orientée autour des affinités électives entre recherche plastique et recherche scientifique. Appréhendée à travers la mise en place d'un dialogue exclusif entre artiste et chercheurs, cette problématique est abordée dans un cadre d'expérimentation ouvert. Renversant le principe de l'exposition comme objet de réflexion autonome et fini, *Looking for search* favorise une réflexion en prise directe avec le processus d'élaboration du sens et approfondit la relation de l'art au régime de vérité scientifique.

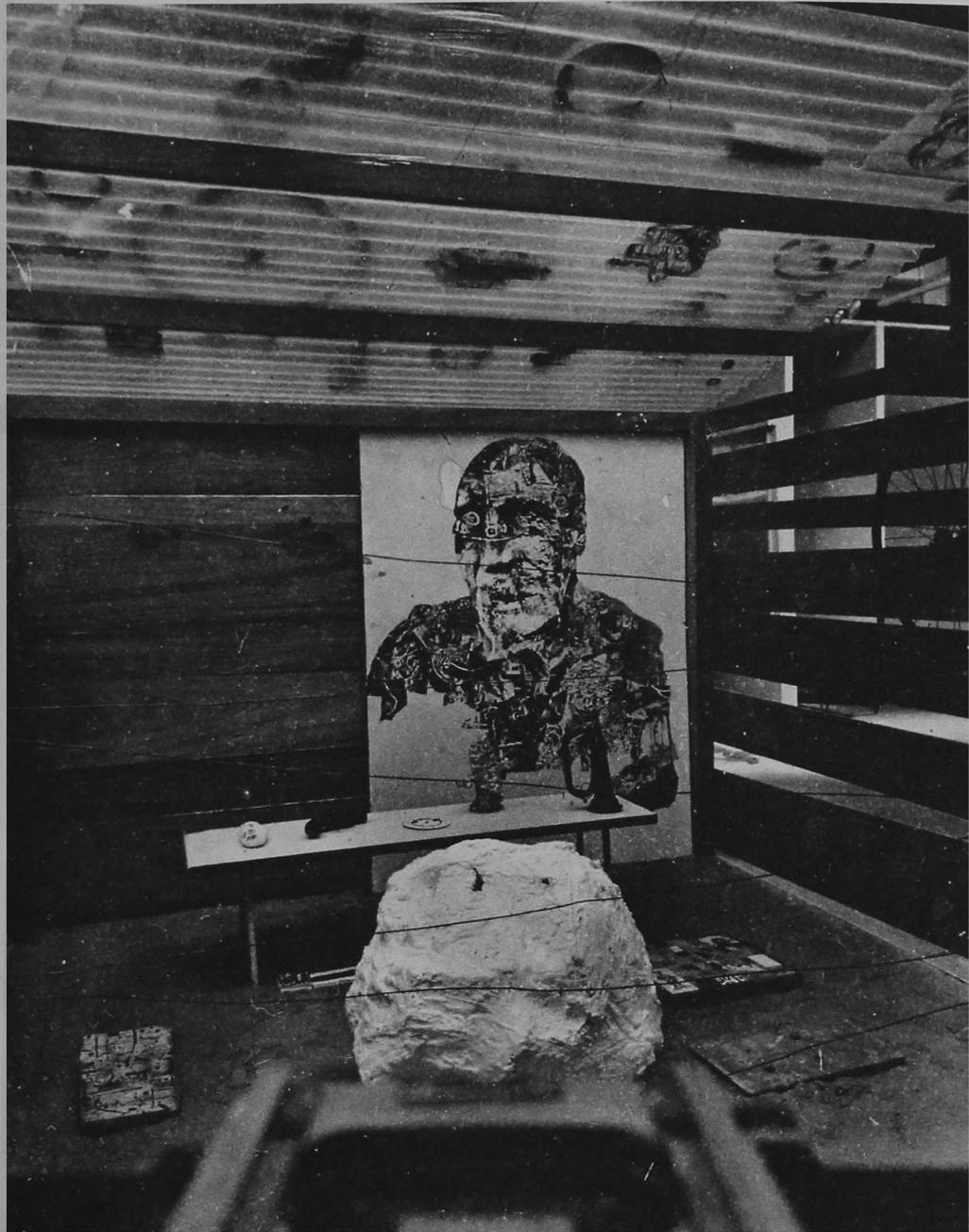
Déployée en deux volets successifs, *Looking for search* présente un dispositif croisé destiné à évoluer. Support hétérogène, il constitue le terrain fertile où se révèle l'expérience du décloisonnement des savoirs et leur mise en partage.

En premier lieu, avec *#Prospect*, FRAME conçoit un dispositif commun faisant acte du processus même de la recherche. La table, lieu de l'échange, de la réunion, est adoptée comme unité constitutive du dispositif. Mobilier d'usage disponible en grand nombre dans l'université, elle forme ici une constellation identifiable, un réseau autour duquel se déploie l'ensemble des recherches mises en place par chacun.

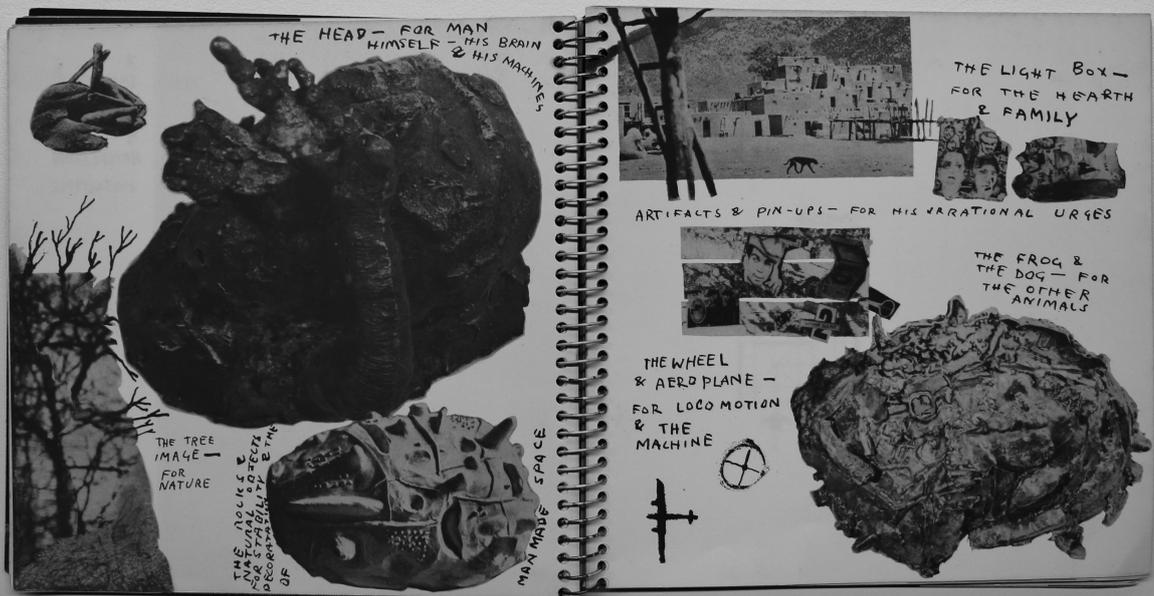
Cette structure fondamentale est "augmentée" de différents pavillons individuels voués à recueillir une sélection de références préalables. A la manière de l'Independent Group pour l'exposition *This is Tomorrow* en 1956, les sources documentaires entrent en résonance avec les intentions sculpturales contenues dans chaque architecture et constituent l'amorce d'un dialogue productif.

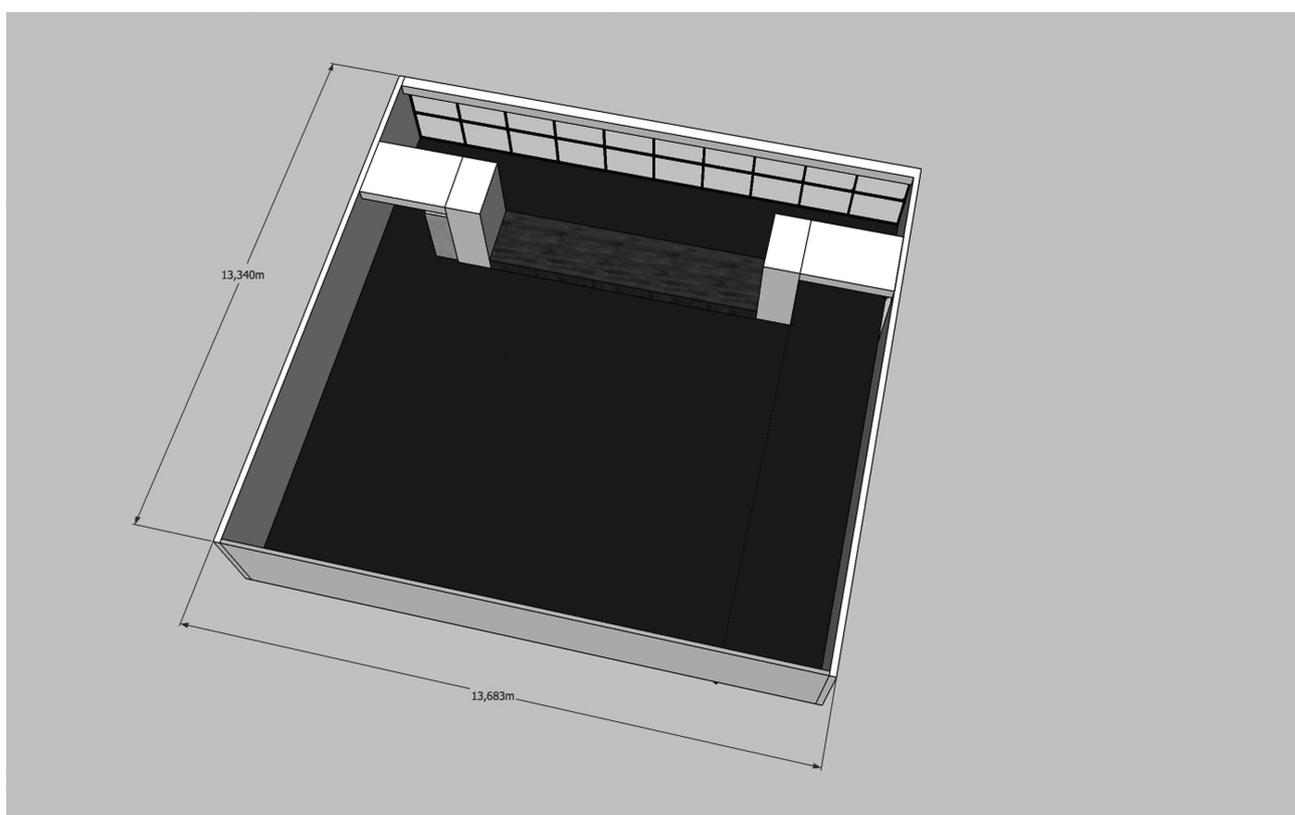
Avec *#Distill*, seconde étape du projet, ces supports sont réactualisés et exploités individuellement à travers des développements singuliers. Le cadre initial des recherches propres à chacun évolue selon les temps successifs du dialogue avec le chercheur. Ancrées dans des dispositifs définis comme *ouverts*, les propositions s'inscrivent dans une appropriation désintéressée du savoir, indifférente à toute logique d'efficacité. La relation active qu'elles induisent avec l'expérience perceptive du visiteur, le lien constructif qu'elles entretiennent avec le contexte environnant ou encore leur dimension organique décentrent le regard sur le postulat scientifique et affirment cette rupture avec toute logique démonstrative. Leur développement s'envisage davantage comme un dépassement de cette perspective vers la question des potentialités de la recherche. Dans cette optique, l'exposition renouvelée se définit comme l'instant T d'une phase, un fragment de temps sur la ligne de la recherche. Celui de l'émergence des formes et des idées.

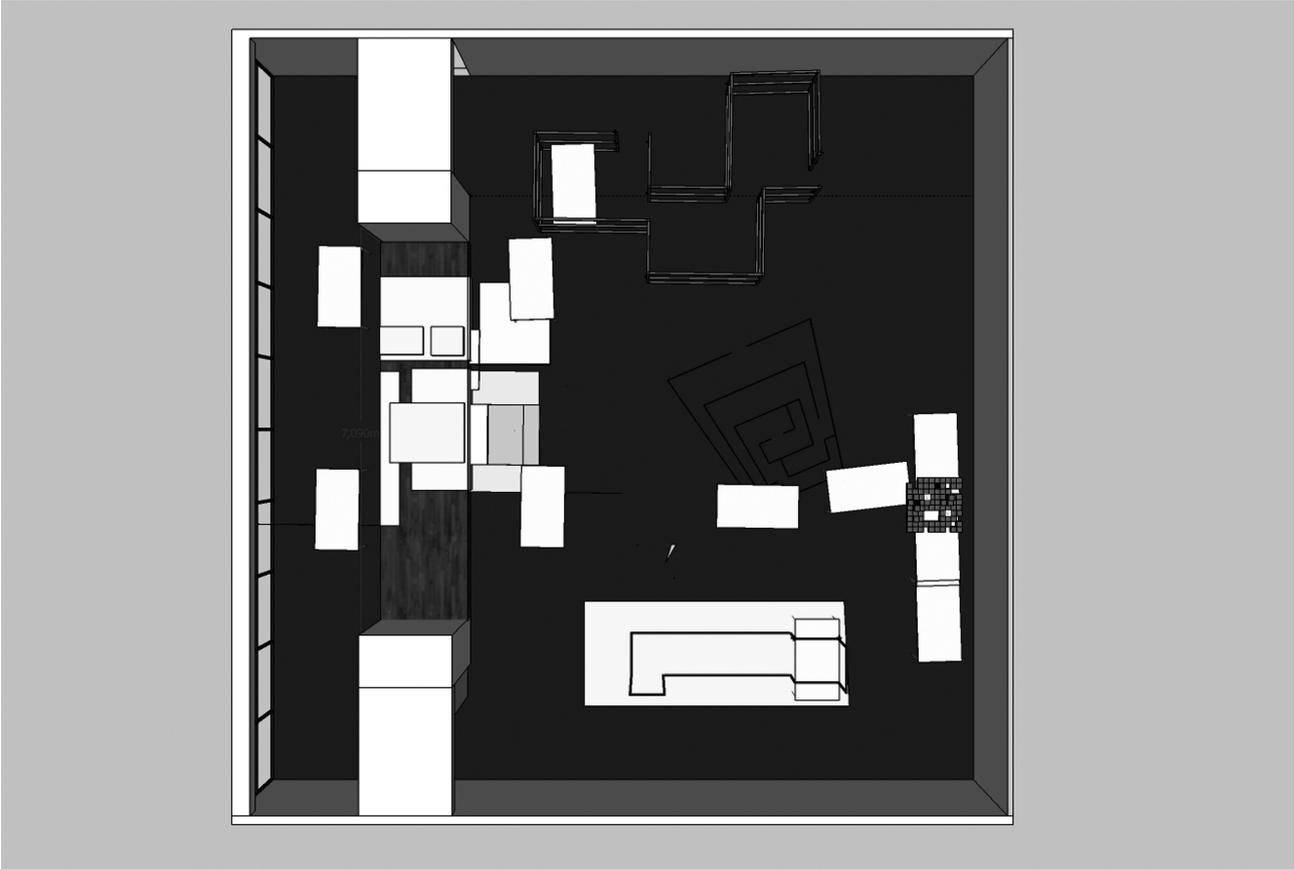


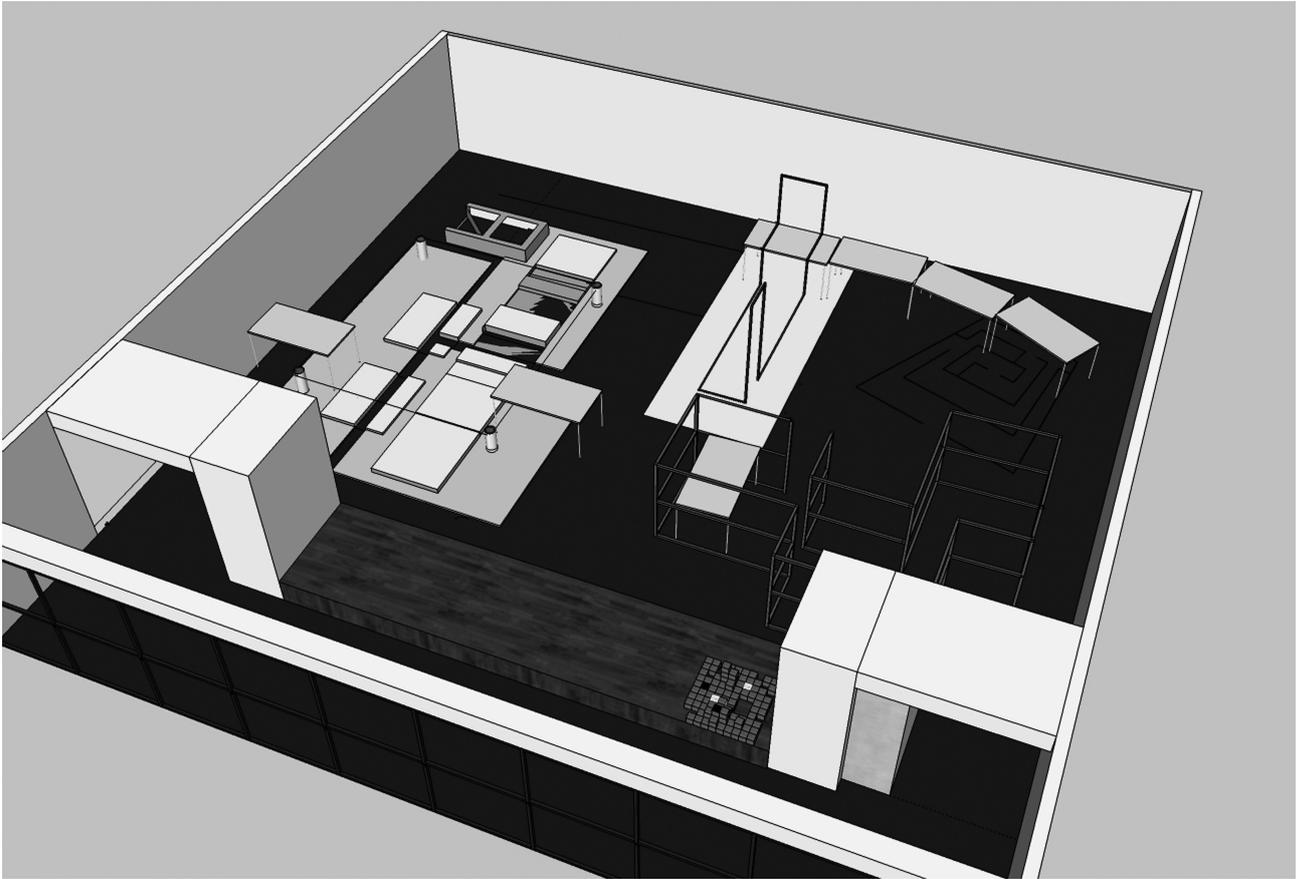


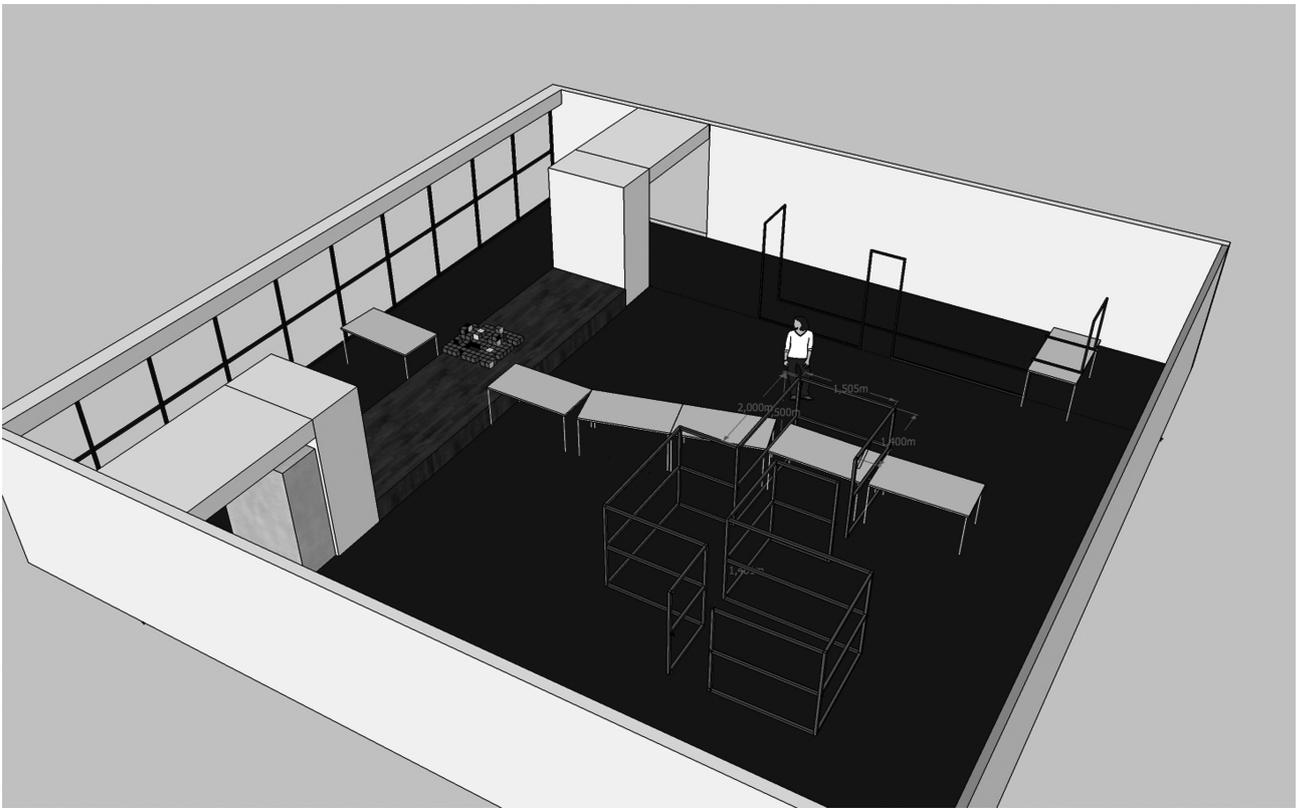
Interior of Patio and Pavilion with Nigel Henderson's *Head of a Man*
© Nigel Henderson, courtesy Tate Archive

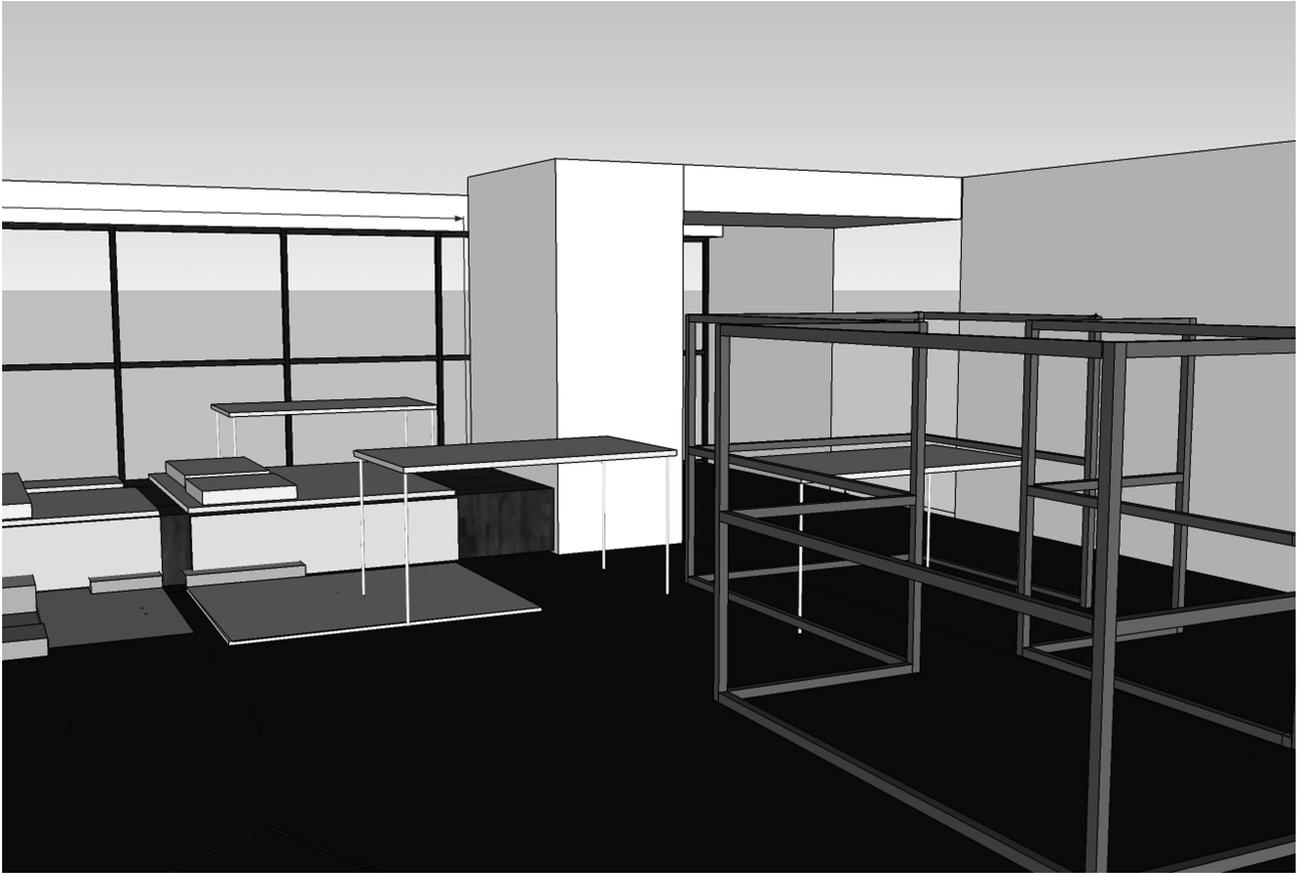


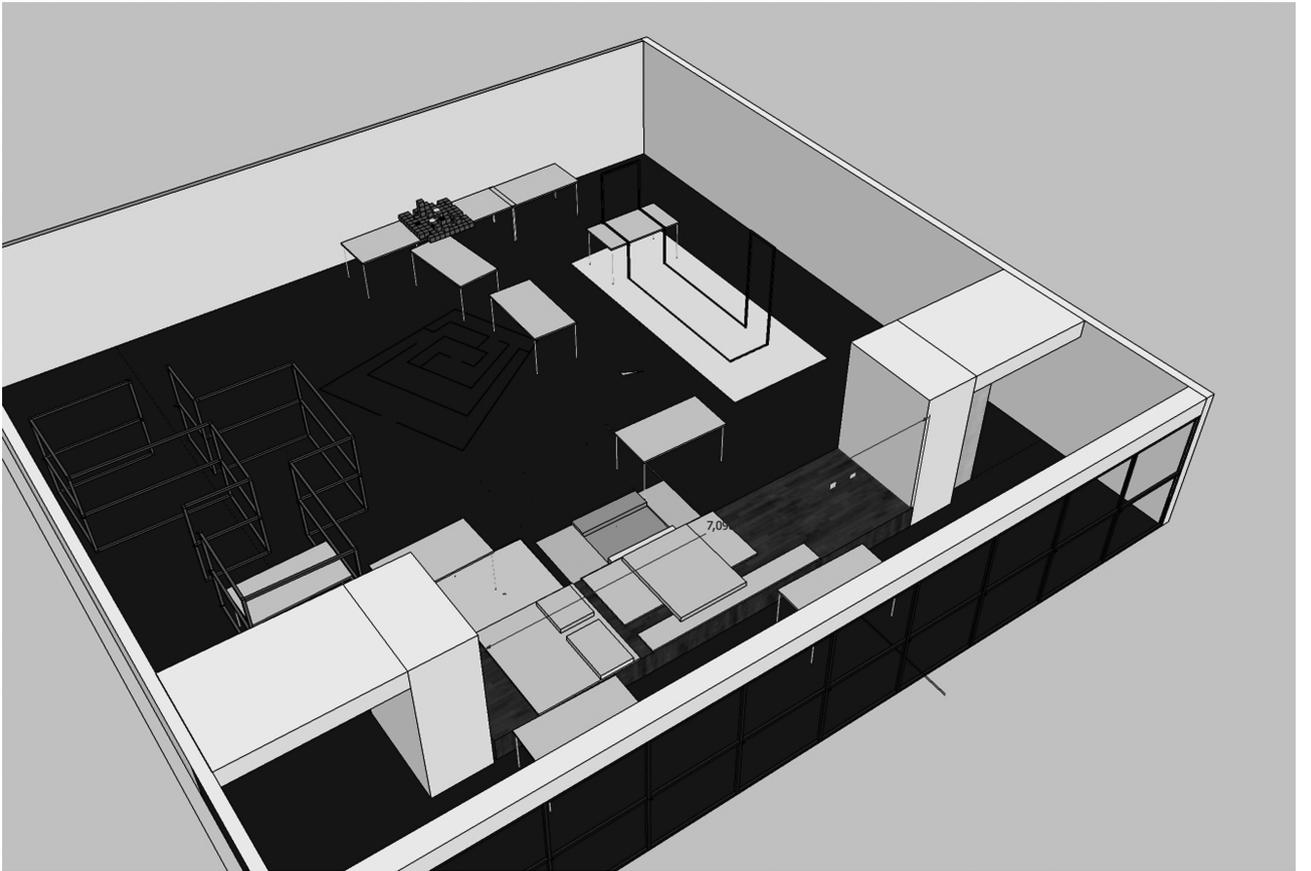












Apprentissage pour la synthèse visuelle guidée par un flux audio et application dans le champ de l'art contemporain

Cédric FÉVOTTE¹, Jérôme GRIVEL²

¹Laboratoire Lagrange (CNRS, Observatoire de la Côte d'Azur, Université Nice Sophia Antipolis), Parc Valrose, Nice

²Groupe FRAME, Paris

cfevotte@unice.fr, jeromegrivel@hotmail.fr

Résumé – Nous présentons une méthode de synthèse d'un flux visuel guidée par un flux audio. Notre approche procède dans une première étape par apprentissage de motifs audiovisuels dans des séquences cinématographiques d'entraînement. L'extraction des motifs est réalisée au moyen d'une co-factorisation non-négative de représentations matricielles des flux audio et visuels. La structure des motifs appris est ensuite utilisée dans une seconde étape pour générer des images à partir de n'importe quelle entrée audio. Ce dispositif a été utilisé dans le cadre d'un projet arts/sciences organisé et exposé par l'Université Nice Sophia Antipolis et l'association pour l'art contemporain DEL'ART.

Abstract – We present a method to synthesise a visual stream driven by an audio stream. Our approach relies on the extraction of audiovisual patterns from a collection of short movie excerpts, in a training stage. The extraction is achieved by nonnegative co-factorisation of matrix representations of the audio and visual streams. The structure of the estimated patterns is used in a second stage to synthesise images from any audio input. Our work was carried out in the context of an art/science project organized and exhibited by University Nice Sophia Antipolis and contemporary art organisation DEL'ART.

1 Contexte

Le travail rapporté dans cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet arts/sciences initié par l'Université Nice Sophia Antipolis (UNS) et l'association DEL'ART.¹ Ce projet, intitulé *Looking for Search*, a débuté durant l'été 2014. Il a associé en binômes des artistes du groupe FRAME² et des scientifiques de laboratoires de l'UNS pour la réalisation d'œuvres autour de la quête d'apprentissage et de la recherche. Les œuvres produites ont été présentées lors d'une exposition en deux temps à l'Avant-Scène, espace d'exposition situé sur le campus Saint Jean d'Angély à Nice, de novembre 2014 à avril 2015.³

Dans le cadre de leur collaboration, les deux auteurs de cet article, l'un chercheur en traitement du signal et l'autre plasticien & musicien, ont proposé deux installations, intitulées *Modules de séparation 1 & 2*, représentées en Fig. 1, dans lesquelles le visiteur peut cheminer. Ces œuvres se fondent sur une analogie entre espaces réels et espaces mathématiques (espace signal/données brutes, espace transformée/données traitées) et font plus particulièrement écho aux recherches du premier auteur sur la séparation de sources et la décomposition des signaux. Dans la première installation, en prémisses du projet, des

signaux audio mélangés issus des campagnes d'évaluation Si-SEC⁴ sont diffusés dans le premier espace de la structure tandis que des résultats de séparation (obtenus avec des algorithmes créés par le premier auteur) sont diffusés dans le deuxième espace.

La deuxième installation présente quant à elle le résultat d'un procédé original de synthèse d'un flux visuel guidé par un flux audio (en l'occurrence, musical), dont le contenu de cet article fait une description détaillée. Le flux visuel synthétisé est à la fois *synchrone* et *significatif* du flux audio utilisé en entrée du système ; les deux flux forment ensemble une vidéo cohérente. La méthode de synthèse repose sur une approche apprentissage. Dans une première phase, nous avons sélectionné un ensemble de séquences cinématographiques dont les flux audio et visuel ont fait l'objet d'une décomposition conjointe permettant d'en extraire un ensemble de *motifs audiovisuels*. La structure de ces motifs peut alors être utilisée dans une seconde phase pour générer des images à partir de n'importe quelle entrée audio. Dans le cadre de notre collaboration, nous avons choisi des séquences cinématographiques noir & blanc de quelques secondes mettant à l'écran des *scènes de séparation*, en clin d'œil à l'activité du premier auteur, depuis longtemps dédiée à la *séparation de sources*... Pour ce choix particulier de séquences d'apprentissage, le second auteur a composé une musique ostensiblement larmoyante, produisant au final une séquence audiovisuelle à valeur mélodramatique. Dans notre

1. Association basée à Nice développant des projets dans le domaine de l'art contemporain : <http://www.de-lart.org>

2. Groupe composé d'artistes et d'historiens de l'art réunis autour de champs d'investigation communs : <http://groupeframe.com>

3. Premier temps *#Prospect* : http://www.de-lart.org/asso/1411_frame.html. Deuxième temps *#Distill* : http://www.de-lart.org/asso/1502_frame_distill.html

4. The Signal Separation Evaluation Campaign : <http://siseq.wiki.irisa.fr>

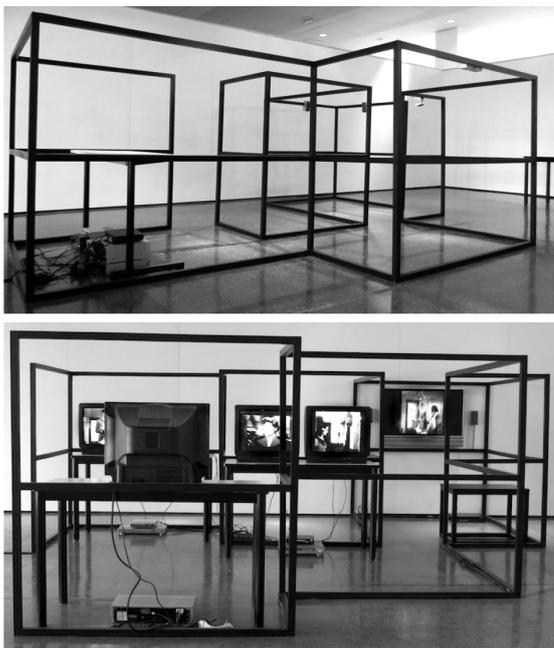


FIGURE 1 – *Modules de séparation 1 & 2.* Dans la première installation, les hauts-parleurs, de petite taille, sont fixés sur la structure (en haut à droite de l’image).

installation, les séquences d’apprentissage sont diffusées (avec le son & l’image) sur des écrans analogiques en entrée de la structure qui mène le visiteur vers un écran numérique plus large diffusant la séquence synthétisée.

La suite de cet article présente dans la partie 2 les détails du procédé d’apprentissage et de synthèse et dans la partie 3 des éléments de résultats obtenus dans le cadre de l’installation présentée dans le cadre du projet *Looking for Search*.

2 Éléments scientifiques

2.1 Apprentissage du modèle audiovisuel

2.1.1 Représentation des données

Étant donné un ensemble de séquences audiovisuelles d’entraînement, le procédé d’apprentissage, illustré en Fig. 2, est comme suit. Tout d’abord, en l’état actuel de nos travaux et pour des raisons essentiellement de coût de calcul, chaque séquence est traitée individuellement et les motifs audiovisuels appris pour toutes les séquences sont rassemblés au sein d’un même dictionnaire en fin d’apprentissage. Chaque trame visuelle est “vectorisée” puis normalisée (par sa norme ℓ_1). Le flux audio est segmenté en trames temporelles alignées aux trames visuelles, comme représenté en Fig. 2, dont on retient des descripteurs spectraux Mel (périodogramme ramené à une échelle psychoacoustique). Le vecteur résultant est lui aussi normalisé. Les vecteurs décrivant les trames audio et visuelles

sont mis bout à bout dans les colonnes d’une matrice V .

2.1.2 Factorisation en matrices non-négatives

La matrice V est décomposée par factorisation en matrices non-négatives (NMF), produisant une approximation de rang faible telle que

$$V \approx WH. \quad (1)$$

Les matrices W et H sont à coefficients positifs, contrainte réputée induire une représentation “par parties” [1]. Les colonnes de W forment ainsi des motifs audiovisuels, caractéristiques de la séquence d’entraînement, captant des corrélations singulières entre l’image et le son. Comme illustré en Fig. 2, on note respectivement W_a et W_i les parties audio et visuelles du dictionnaire (indice a comme “audio” et i comme “image”). On note K la dimension commune de W et H .

La factorisation (1) est obtenue par minimisation par rapport à W et H de la divergence de Kullback-Leibler de V à WH . La minimisation est réalisée sous contrainte de non-négativité des facteurs, mais également sous la contrainte que les colonnes de W_a , W_i et de H somment à 1. Dans ces conditions, les colonnes du dictionnaire W et de l’approchée $\hat{V} = WH$ ont la même structure que les données V (parties audio et visuelle chacune normalisées), ce qui nous est apparu comme une contrainte naturelle, bien que non nécessaire. La factorisation peut être obtenue au moyen d’un algorithme majoration-minimisation (MM), voir par exemple [2], procédant à une mise à jour alternée des facteurs et employant des multiplicateurs de Lagrange pour la mise en œuvre des contraintes.

Comme expliqué en début de partie, ce procédé est répété pour chaque séquence d’entraînement, et les dictionnaires W obtenus sont rassemblés dans une matrice que nous appellerons encore W . À noter qu’une alternative consisterait à abouter les séquences d’entraînement et à réaliser un apprentissage global sur l’ensemble des séquences. Cette option nécessite cependant des capacités de stockage mémoire au-delà des ressources informatiques à la disposition des auteurs.

2.2 Synthèse visuelle guidée par l’audio

Une fois la phase d’apprentissage réalisée, un flux visuel peut être aisément synthétisé pour un flux audio arbitraire. Il suffit pour cela de décomposer la représentation temporelle du flux audio, obtenue comme au paragraphe 2.1.1, sur la partie audio W_a du dictionnaire appris. Il en résulte une matrice d’activation H_s , qui peut alors être utilisée pour synthétiser un flux visuel $\hat{V}_i = W_i H_s$. Les trames visuelles proprement dites sont obtenues en ré-organisant les colonnes de \hat{V}_i sous forme matricielle et en en projetant les coefficients sur l’intervalle $[0, 255]$ afin d’obtenir une image noir & blanc 8-bits. Le flux visuel synthétisé est par construction aligné temporellement sur le flux audio, et les deux forment ensemble une séquence audiovisuelle cohérente.

Pour un meilleur rendu visuel, la matrice H_s est estimée sous pénalité de lissage temporel de chacune de ses lignes,

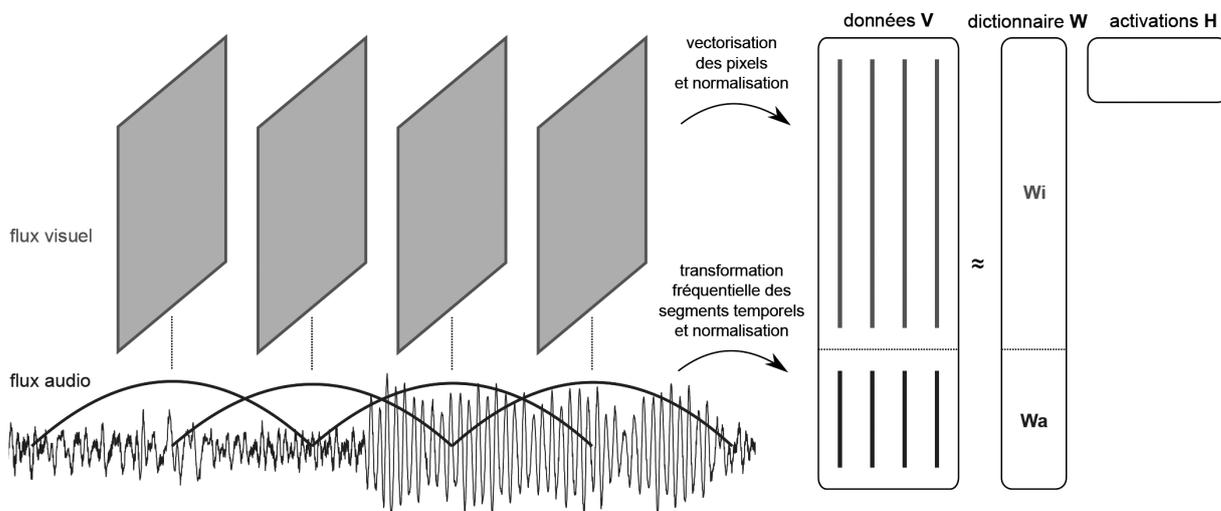


FIGURE 2 – Procédé d’apprentissage des motifs audiovisuels.

en utilisant une variante de l’algorithme présenté dans [3], qui présente une méthode de décomposition non-négative pour la divergence de KL pénalisée par un terme de lissage quadratique.

2.3 Relations avec l’état de l’art

Le procédé d’apprentissage présenté est similaire à la technique d’analyse audiovisuelle proposée par Smaragdis & Casey [4]. La construction des données audiovisuelles est en particulier semblable. Leur approche procède toutefois par projection des données et analyse en composantes indépendantes. Dans leur cas la matrice W est obtenue de telle sorte que les lignes de $H = W^T V$ soient le plus mutuellement indépendantes, alors que nous proposons une approche générative qui prend explicitement en compte la non-négativité des données. De nombreuses méthodes de fusion/intégration audiovisuelle ont été proposées en traitement de la parole, pour des tâches de localisation, de reconnaissance, de séparation, e.g., [5, 6]. En particulier, l’approche suivie dans [6] consiste à apprendre des atomes audiovisuels localisés (et invariants) en temps et espace avec une approche codage parcimonieuse ; la partie visuelle des atomes est une courte séquence vidéo (une seule image dans notre cas). L’utilisation faite dans notre travail d’une analyse audiovisuelle pour la synthèse d’un flux d’images est à notre connaissance une démarche nouvelle.

3 Résultats d’expériences

3.1 Base d’apprentissage

Comme indiqué dans la première partie, nous avons dans le cadre du projet *Looking for Search*, utilisé pour séquences d’apprentissage des extraits cinématographique noir & blanc (à la fois pour une plus grande facilité de traitement et pour leur

valeur esthétique) présentant des scènes de séparation (départ à caractère sentimental d’un protagoniste).⁵ Les extraits font de 9 à 16 secondes. La taille des trames est de 720×576 (soit 414.720 pixels) ; la diversité des formats d’image est prise en compte par l’ajout de bandes noires. L’échantillonnage est de 25 trames par seconde. Le son est traité en mono, échantillonné à 22kHz et segmenté en trames de 80 ms (2 fois la période des trames visuelles) dont on extrait 64 descripteurs spectraux Mel.

3.2 Résultats d’apprentissage

Les données audiovisuelles de chaque séquence d’apprentissage ont été décomposées en utilisant $K = 3$ motifs. L’algorithme est initialisé avec des matrices non-négatives à coefficients aléatoires. La figure 3 représente pour quelques séquences d’apprentissage les trois motifs audiovisuels appris ainsi que trois trames représentatives des données.

La valeur choisie de K est clairement sous-dimensionnée pour la bonne reconstruction des données (notamment à cause de la grande variabilité des images et l’absence d’invariances dans la modélisation du flux visuel). Cependant, dans le cadre spécifique de ce travail artistique, les motifs visuels appris avec cette valeur nous sont apparus posséder une valeur esthétique satisfaisante et produire des résultats de synthèse plus intéressants qu’avec des décompositions plus fines.

3.3 Résultat de synthèse

Une séquence musicale d’environ 10 min a été spécifiquement composée par le second auteur pour le projet *Looking for Search*, séquence utilisée en entrée du système de synthèse décrit au paragraphe 2.2. Un extrait de

⁵ Extraits des films *Les Amours d’une blonde*, *Brief Encounter*, *Double Indemnity*, *High Noon*, *Ice Cold in Alex*, *The Misfits*, *Monkey Business*, *The Night of the Hunter*, *La traversée de Paris*, *Zorro’s Fighting Legion*.

la séquence audiovisuelle produite est disponible à l'adresse <http://www.unice.fr/cfevotte/lookingforsearch/extrait.m4v> (fichier de 80 Mo).

4 Conclusions

Nous avons décrit dans cet article un procédé d'extraction de motifs audiovisuels dont la structure permet de synthétiser un flux visuel guidé par l'audio. Le procédé repose sur des hypothèses simples, voire simplistes, qui ont cependant permis de produire des résultats intéressants d'un point de vue tout à fait subjectif dans le cadre spécifique d'une création artistique.

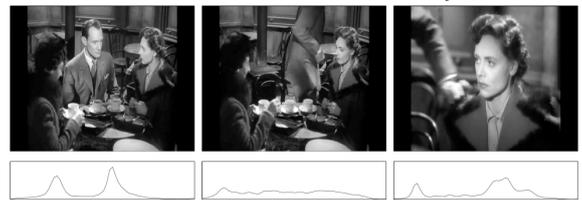
Ce projet est voué à se poursuivre, notamment par l'enrichissement de la base d'apprentissage, qui en l'état actuel ne contient que 10 séquences. Compte-tenu du faible nombre de motifs audiovisuels appris pour chaque séquence (seulement 3), notre dictionnaire ne contient pour le moment que 30 éléments, ce qui tend à synthétiser des flux visuels à diversité limitée (d'autant que certains motifs au spectre audio très régulier ont tendance à revenir fréquemment).

Le système lui-même peut être amené à évoluer suivant diverses directions. En particulier, d'autres types de descripteurs pourraient être envisagés pour représenter le flux audio. On pourrait par exemple envisager d'utiliser des descripteurs haut niveau (timbre, genre, etc.) plutôt que bas niveau (i.e., purement spectraux). On pourrait également envisager de calculer ces descripteurs sur des fenêtres d'intégration plus grandes (tout en restant un multiple de la période des trames visuelles). En revanche, dans la mesure où le système est voué à synthétiser des images, il semble moins aisé d'intégrer des descripteurs plus haut-niveau dans l'analyse de la partie visuelle.

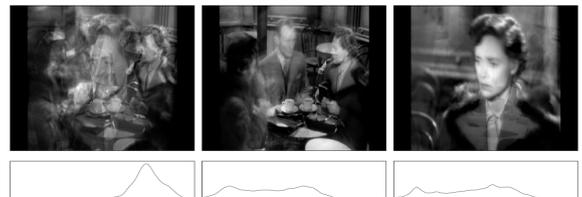
Références

- [1] D. D. Lee and H. S. Seung. Learning the parts of objects with nonnegative matrix factorization. *Nature*, 1999.
- [2] C. Févotte and J. Idier. Algorithms for nonnegative matrix factorization with the beta-divergence. *Neural Computation*, 2011.
- [3] S. Essid and C. Févotte. Smooth nonnegative matrix factorization for unsupervised audiovisual document structuring. *IEEE Trans. Multimedia*, 2013.
- [4] P. Smaragdis and M. Casey. Audio/visual independent components. In *Proc. ICA*, 2003.
- [5] B. Rivet, L. Girin, and C. Jutten. Mixing audiovisual speech processing and blind source separation for the extraction of speech signals from convolutive mixtures. *IEEE Trans. Audio, Speech and Language Processing*, 2007.
- [6] G. Monaci, P. Jost, P. Vandergheynst, B. Mailhe, S. Lesage, and R. Gribonval. Learning multimodal dictionaries. *IEEE Trans. Image Processing*, 2007.

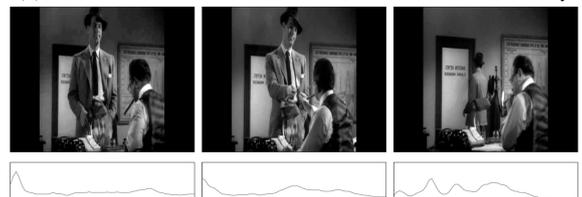
(a) Trois trames audiovisuelles du film *Brief Encounter*



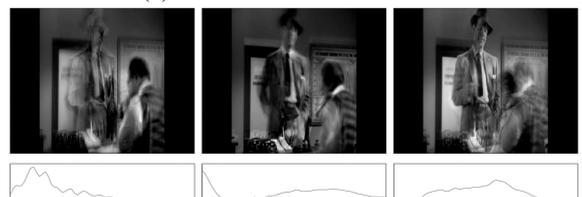
(b) Motifs audiovisuels estimés



(c) Trois trames audiovisuelles du film *Double Indemnity*



(d) Motifs audiovisuels estimés



(e) Trois trames audiovisuelles du film *Monkey Business*



(f) Motifs audiovisuels estimés

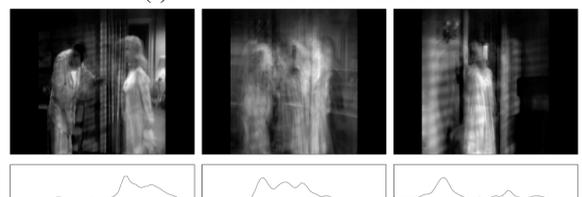
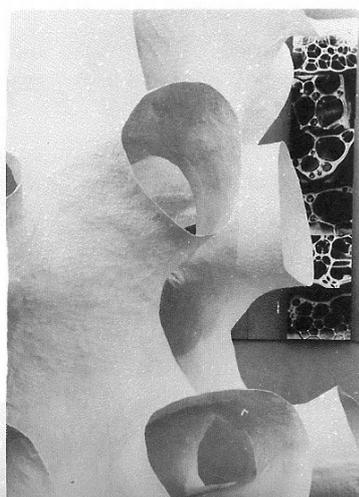
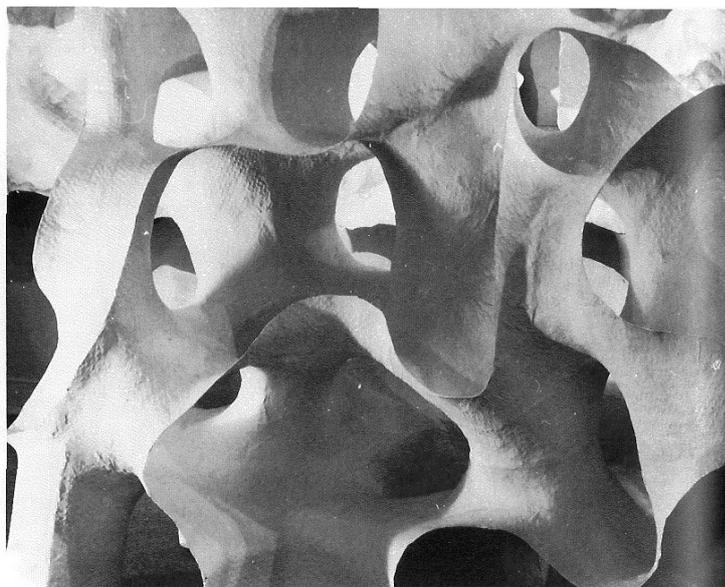
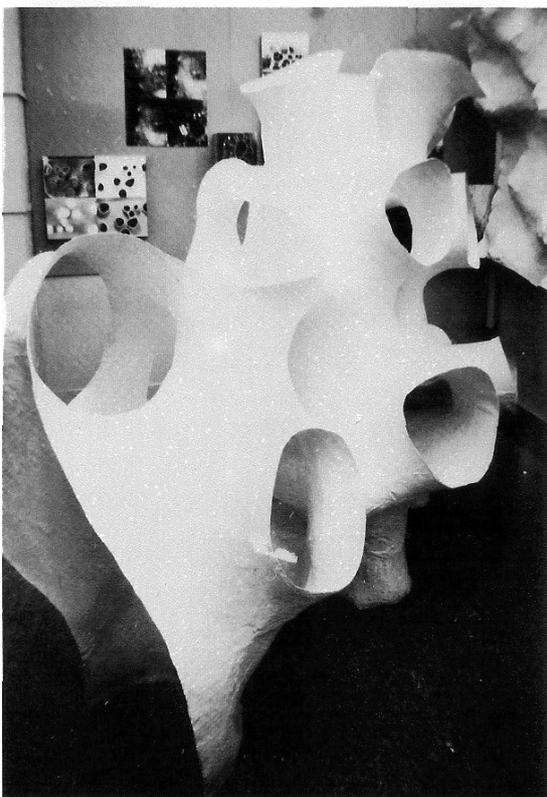
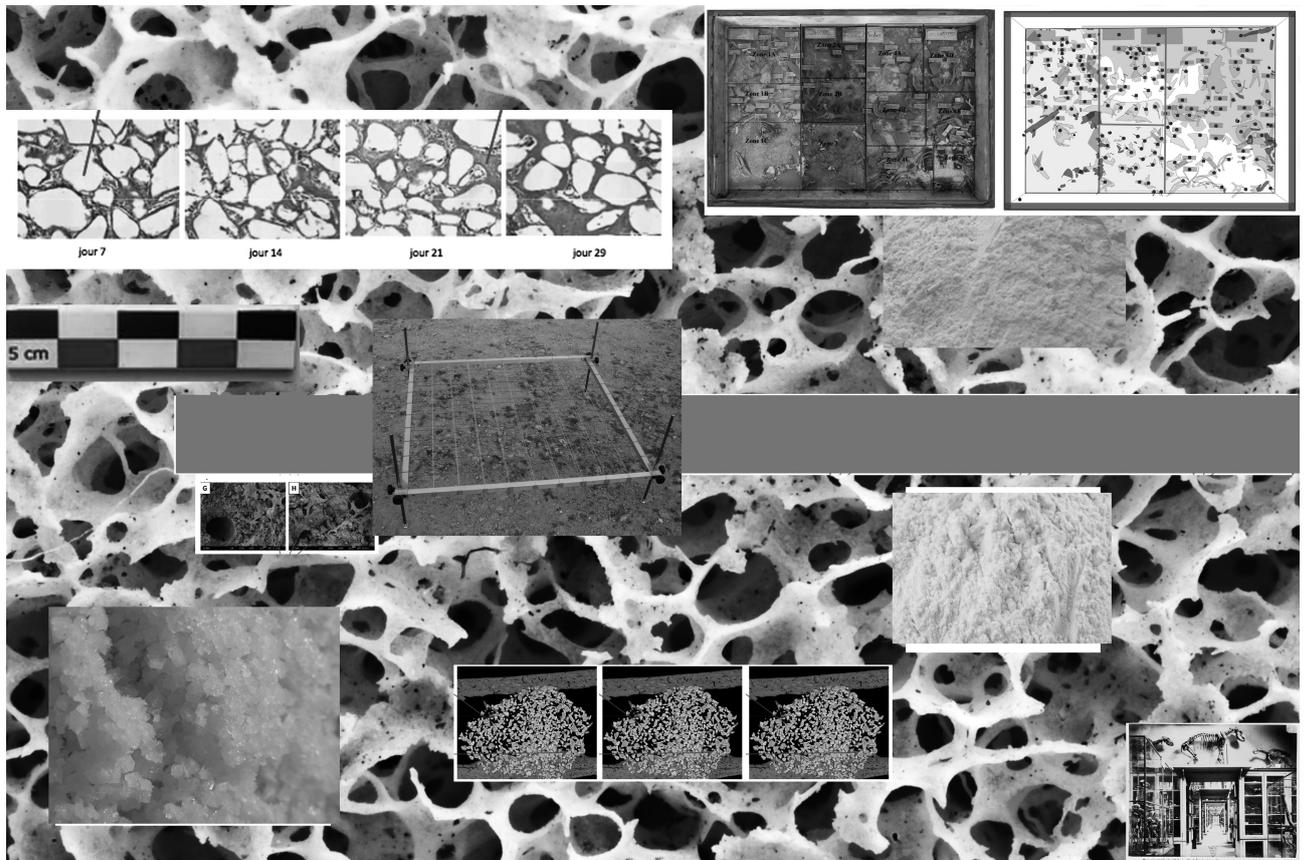
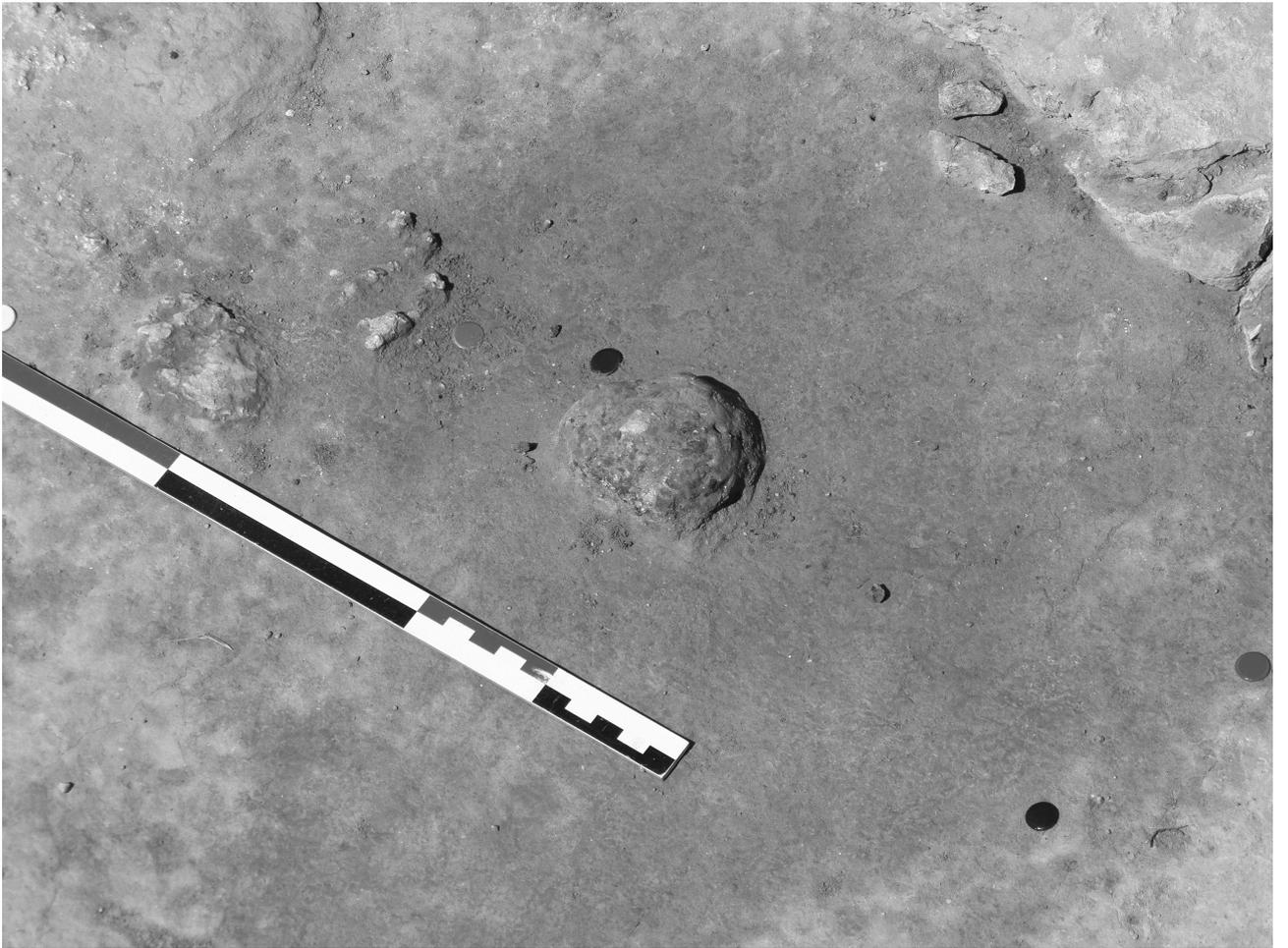


FIGURE 3 – Résultats d'apprentissage. Chacune des images est accompagnée du spectre audio qui lui correspond (échelle Mel couvrant l'intervalle 100-11000 Hz sur 64 bandes).

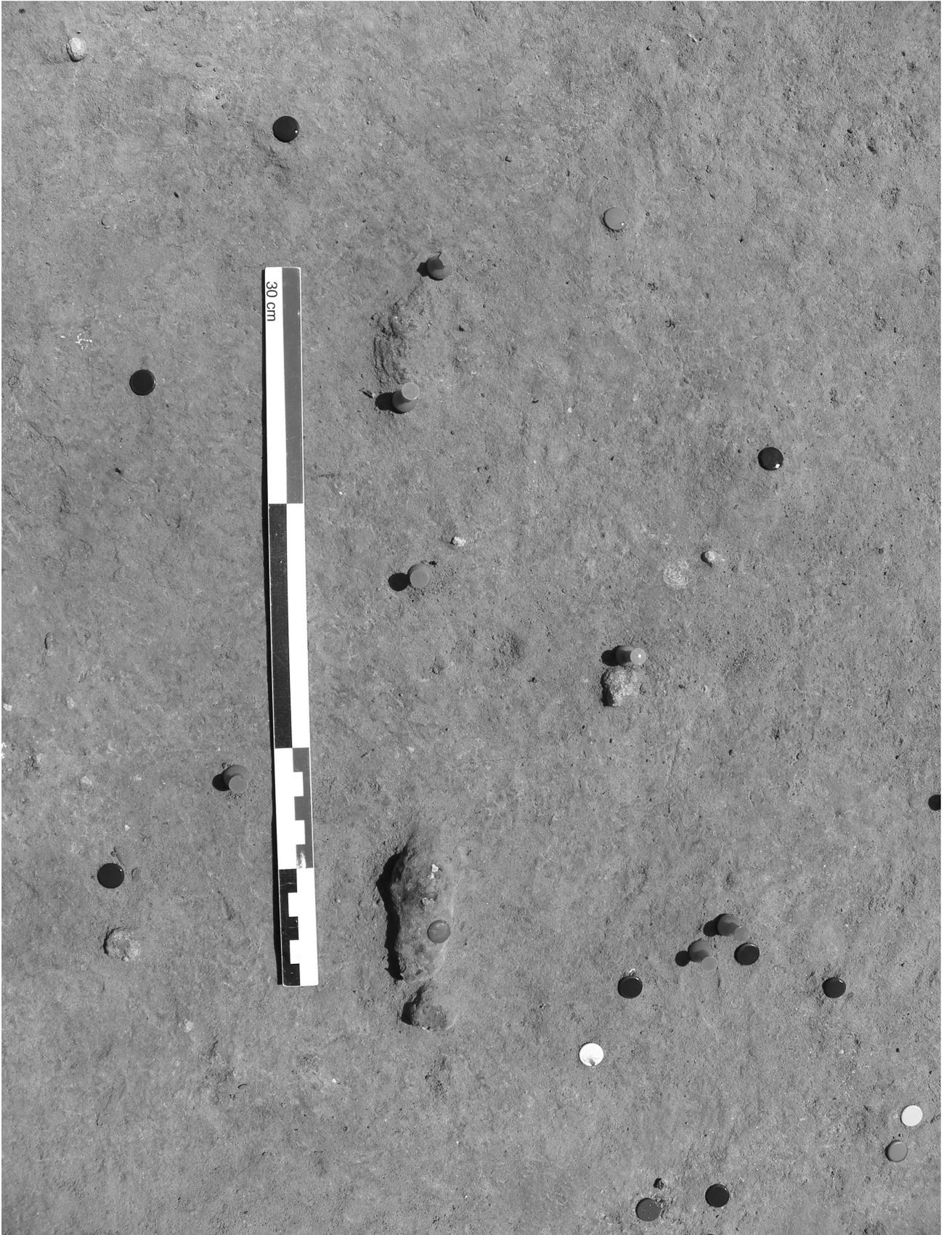


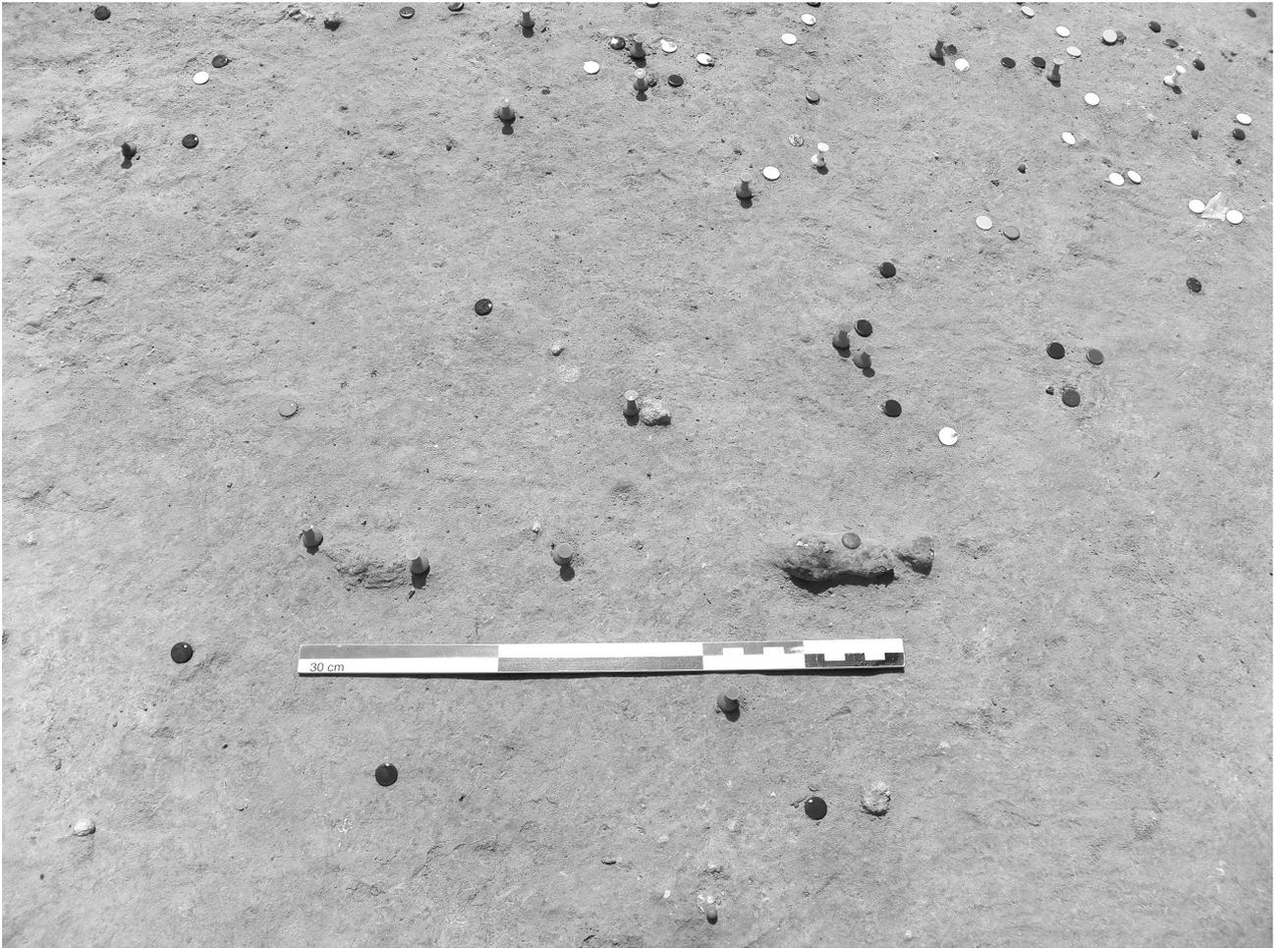
















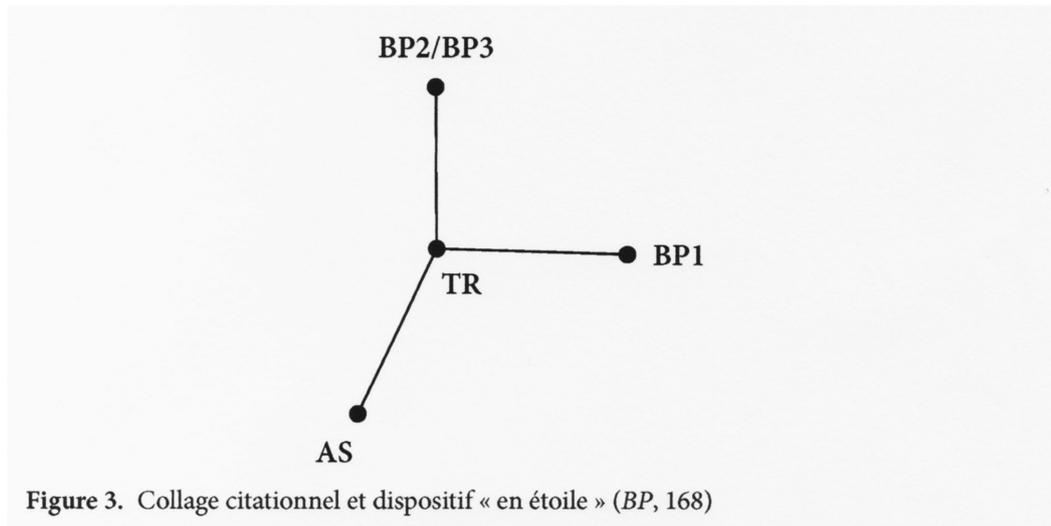


Figure 3. Collage citationnel et dispositif « en étoile » (BP, 168)

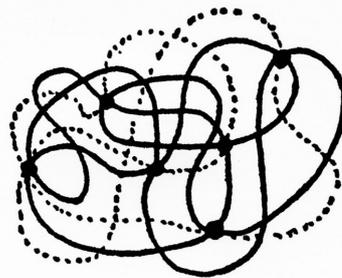
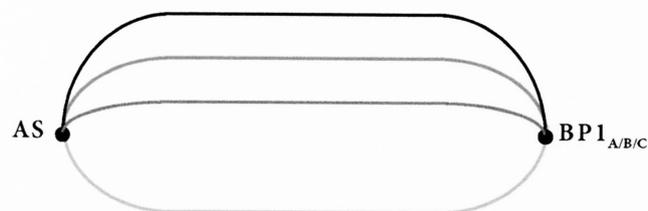
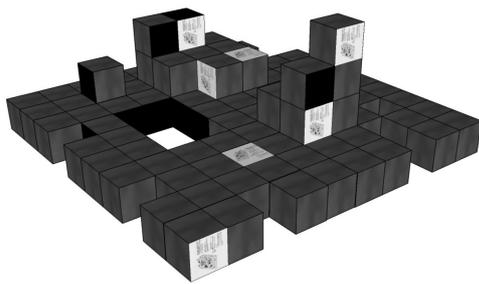


Figure 2. Schéma de composition de *La Bataille de Pharsale*
« [A]près un court prélude où les différents thèmes [narratifs] [...] sont brièvement exposés, se développe une première partie « installant » ces différents thèmes repris ensuite, approfondis avec des variations l'un après l'autre, séparément, dans la seconde partie: Batailles [*Le texte porte en fait « Bataille »*], Guerrier, Machine, César, Voyage, O enfin [*Simon oublie la sous-partie « Conversation »*] [...]. Quant à la troisième et dernière partie du roman, elle rassemble une nouvelle fois les principaux thèmes et leurs dérivés, les brasse et les combine dans une polyphonie dont le tempo se fait plus rapide et haché. » (Simon, 1972, pp. 94–95)



— — — —	Connexions analogiques entre AS et BP1
— — — —	Réurrence des sèmes /inutilité/, /aspect dérisoire/
— — — —	Syllepse de sens (« cuisantes brûlures »)
— — — —	Matrice stylistique A (« se faire jeter »)
— — — —	Matrice stylistique B (« propriété commune »)

Figure 4. Collage citationnel et dispositif « en faisceau » (BP, 175)



Volume global modulable en fonction
des morceaux de textes ou images que l'on
veut laisser apparaître.
→ combinaisons infinies entre les idées/faces.

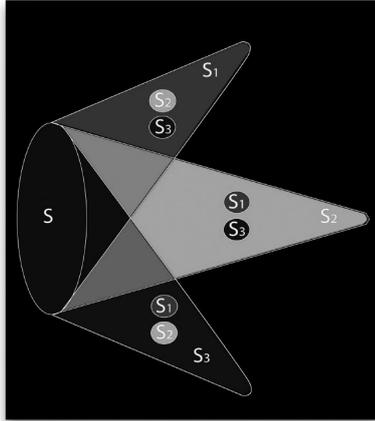
environ 100 cubes en bois
10 cm x 10 cm x 10 cm

occupation maximum au
sol sur une table = $1m^2$
(ou sur l'estrade → le volume peut ainsi
déborder sur le sol)

matériel/matériaux

- 300 ~~kg~~ poutres en sapin 100x100 mm, long 3 m
chez Leroy Merlin → 20,10 €/unité
- une scie
- de la colle pour fixer les parties/faces texte
→ 9€ les 2 kg de colle blanche vinylique
- 1 ou 2 pots de peinture pour les faces
monochromes.

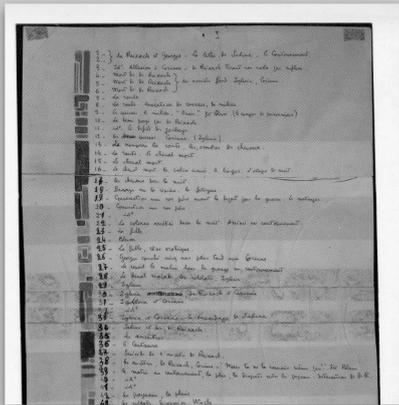
Claude Simon, *Leçon de choses* (1975)
Schéma de construction narrative
Ilias Yocaris



Christoph Büchel,
Simply Botiful, 2007
(Hauser and Wirth, Londres)



Image extraite d'un des cahiers
d'écriture de Claude Simon
(*La Bataille de Pharsale*, 1969)



CHARLES BAUDELAIRE, *LES FLEURS DU MAL*, LXXX,
« GOUT DU NÉANT »
AGENCEMENT DES RIMES

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,
L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,
Ne veut plus t'enfourcher ! Couche-toi sans pudeur,
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute.

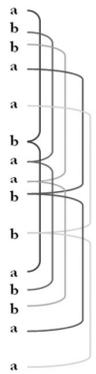
Résigne-toi, mon cœur ; dors ton sommeil de brute.

Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute ;
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte !
Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur !

Le Printemps adorable a perdu son odeur !

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur ;
Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ?



Ilias Yocaris

International University of Monaco
Principauté de Monaco
Septembre 2014

Dans le cadre de notre expérience commune artistico-intellectuelle et comme suite à notre conversation, voici le projet de contribution concernant la première recherche sur la synesthésie du sourire. Dans ce sens, connecter les recherches menées entre la couleur et le sourire dans le domaine de l'Art contemporain plus précisément de l'Art synesthétique et les Sciences de l'Information et de la Communication et des Sciences de la gestion -avec comme spécificité l'étude de la synesthésie, de la subliminalité autour du sourire peut autoriser une connaissance supplémentaire de cette approche auprès d'un échantillon différent dans un autre environnement et permettre d'acquérir des connaissances supplémentaires de quelques propriétés de la perception et d'une expression faciale non verbale.

Suite donc à l'expérience décrite ci-dessous et afin de contribuer à la recherche sur la perception du sourire, une seconde étude scientifique peut se dérouler lors de la conception et la mise en place de l'exposition qu'en tant qu'artiste synesthète tu réalises à Nice au sein de l'Université de Nice Sophia Antipolis (Université Côte d'Azur) auprès d'un échantillon différent. Cette recherche empirique dirigée sur la synesthésie des muscles zygomatiques en action auprès d'un autre échantillon peut permettre dans cet autre cadre d'infirmier ou de confirmer les données afférentes à la couleur du sourire.

Marie-Nathalie JAUFFRET
International University of Monaco- INSEEC Group
2, Bd Albert II
98000 Principauté de Monaco
Université de Nice Sophia Antipolis Laboratoire I3M
mjauffret@monaco.edu

LA SYNESTHESIE DU SOURIRE

We all smile the same colour

Résumé

Une partie du monde affronte la crise. Afin de pallier au désespoir ou à la morosité ambiante, pour modifier les perceptions de leurs cibles, les professionnels de la communication affichent des sourires de manière subliminale sur leurs outils de communication, leurs produits et conçoivent même parfois leurs emblèmes et logotypes dans ce sens. Cet acte, guidé par une représentation du sourire positive touche la cible de manière subliminale. En effet, se représenter des jours meilleurs, recevoir de la joie, du plaisir au travers l'observation inconsciente des muscles zygomatiques en exercice permet de considérer l'instant positif. Le récepteur reçoit donc les messages sous un angle favorable car ce symbole du sourire colore agréablement ses émotions pour lui permettre de voir la vie en rose. Dans ce sens, l'interrogation d'établir une correspondance bimodale entre l'affichage de cette expression faciale non verbale et une couleur prend tout son sens et questionne la couleur du sourire.

Dans un cadre expérimental, une enquête qualitative est menée en deux parties dans la Principauté de Monaco auprès d'un échantillon international pour permettre d'approcher cette question idiosyncratique ou universelle. Les résultats démontrent que dans ce cadre, l'échantillon international se représente le sourire d'une ou de deux couleurs majoritairement identiques. L'étude permet en outre de constater que la perception de la couleur du sourire ne semble pas être liée à un groupe genré ou culturel dans le cas d'un environnement commun. Cette étude au caractère original enrichit les connaissances sur le sourire et accorde une nouvelle maîtrise des caractéristiques d'une couleur et de sa portée, de ses influences subliminales. Cette recherche permet notamment d'élargir ces champs investigations pour que symboles et couleurs ne se heurtent pas en diffusant des messages contraires et convoquent aussi la nécessité d'interroger de manières diverses des problématiques intemporelles telles que les messages subliminaux diffusés par les expressions faciales non verbales et leurs éventuelles synesthésies.

Mots clefs : sourire, couleur, synesthésie, subliminal, communication, jaune, blanc

RESEAU TRANSMEDITERRANEEN de RECHERCHE en COMMUNICATION**FORUM du XXVème ANNIVERSAIRE Marseille, 21-22 Novembre 2014**

Des médias aux transmédias. Impact sur le dialogue interculturel en Méditerranée

Réflexion sur l'impact de la communication non-verbale interculturelle en Méditerranée**Résumé**

Les relations humaines s'intensifient en ce siècle de globalisation et d'échanges mondiaux. En Méditerranée, comme dans le reste de la planète, les éventuelles incompréhensions linguistiques et culturelles se combrent lentement et œuvrent, à leur rythme, à un rapprochement des peuples. La problématique constante de progresser vers une compréhension de l'Alter mérite donc certainement de poser son regard sur une des spécificités de la communication afin de progresser dans le dialogue interculturel. A l'instar de l'étude qui démontre qu'un message transmis par un geste est seulement compris par l'interlocuteur qui en possède le code, les résultats de l'observation prouvent le rôle de la communication non verbale et l'intérêt de mieux maîtriser son approche pour un dialogue interculturel plus riche. Ce processus de mise en sens sert notamment à appréhender la complexité des codes multi-culturels pour éviter les sources de 'mal-entendus' et ainsi optimiser une volonté d'entendement mutuel au sein de l'espace transméditerranéen.

Mots clefs : communication, non verbal, interculturel, médias, Méditerranée

Biographie

MN. JAUFFRET a débuté sa carrière à l'international comme professionnelle de la communication pendant plus de 20 ans avant de porter son attention sur l'éducation et la formation. Elle enseigne dans la Principauté de Monaco à l'International University of Monaco (plus de 70 cultures différentes). Ses recherches portent plus particulièrement sur la communication non verbale, la communication subliminale, la sémiologie et l'art. Consultante senior, elle intervient notamment auprès de structures désireuses de travailler sur leurs paradigmes communicationnels et subliminaux.

Contact: mjauffret@monaco.edu

INTRODUCTION

A l'échelle planétaire, les processus d'échanges s'intensifient. Renforcés par les technologies de l'information et de la communication, ils permettent notamment la mise en relation de différentes populations et conduisent au développement des rapports internationaux. De manière identique, dans l'espace transméditerranéen, les communications s'enrichissent au fil du temps grâce aux interactions et dialogues interculturels. Comme ailleurs, les messages convoyés révèlent parfois les différents aspects culturels et identitaires des émetteurs. Ainsi un accent renseigne sur une culture, une construction langagière sur un groupe social d'appartenance tandis qu'une construction culturelle informe sur « le processus de développement d'une manière d'être, de penser et d'agir propre » (Gauvin, 2009). En ce qui concerne les récepteurs, le cheminement communicationnel convoque les mêmes formes d'échanges interculturels. Les messages émis à l'intention d'une cible se concentrent sur l'Alter afin, soit d'être entendus au mieux, soit au contraire de se situer et d'affirmer le plus intensément possible sa propre identité. De ce fait, une publicité est parfois modifiée selon le pays dans lequel elle est diffusée ou un drapeau national suspendu afin d'afficher ostensiblement une appartenance à une nation. Dans ce contexte, pour progresser vers l'évolution des médias et une construction interculturelle, la communication doit alors veiller à maîtriser au mieux l'ensemble des messages quelques en soient leurs formes.

La problématique des arcanes de la communication non verbale

En revanche, en dehors de ce cadre progressiste apparent, le fait d'avancer dans une démarche durable et dans l'altérité permet parfois de démasquer la complexité des relations de ce processus de constructions sociales « La Méditerranée [...] rompt le monolinguisme fondamentaliste de la modernité et élargit le champ de la pensée et de l'expérimentation : c'est une racine forte, mais intrinsèquement plurielle, lieu de conflits et de rencontres, de victoires et de défaites, d'échanges et d'invasions » (Cassano, 1999). Il est ainsi compris que les échanges ont été, sont et seront pluriels dans cet espace et que malgré les volontés diverses d'œuvrer vers un objectif commun, il faut garder à l'esprit qu'à chaque mouvement, les risques de maladroites ou d'erreurs interculturelles peuvent se révéler. Dans le champ des médias comme ailleurs, des impactants interculturels : codes sociaux, préjugés, traditions, superstitions ancrés dans une société mais non pris en compte par l'ensemble d'une communauté peuvent provoquer un émoi particulier. Le fait de refuser de les

considérer et/ou de ne pas les entendre peut créer des 'mal-entendus' et parfois interférer sur les relations qu'elles soient individuelles ou groupées. Pour œuvrer à des relations viables, il est donc fondamental de mettre à jour les potentiels obstacles qui pourraient freiner la communication transméditerranéenne. A ce propos, selon la liste définissant les barrières communicationnelles (French and Bell, 1979), le caractère non verbal d'une communication qui n'implique pas le recours à la parole apporte un autre angle de réflexion. Le dialogue se crée, se construit non uniquement par l'intermédiaire d'oral et/ou d'écrits mais également au moyen de pratiques qui font appel au champ disciplinaire non verbal : celui du geste, du silence, de l'apparence, de la position, de l'attitude, etc ... Il est notablement reconnu que cette forme de communication, notamment la kinésique par l'étude des mouvements et par la fonction de la gestualité (Birdwhistell, 1970), la proxémique par les analyses de la distance spatiale (Hall, 1966), les recherches sur les expressions faciales par les études sur le sourire et les micro-expressions (Ekman, 2003) aide à mieux saisir les cultures mises en présence. En outre, cette communication peut être complétée dans des axes également médiatiques par la sémiotique ou la sémiologie (Saussure, 2011) par l'analyse de la science des signes (Ecco, 1992), des symboles et du sens (Barthes) -entre autres multiples éléments codés- qui influencent le message tant dans son émission que dans sa réception. En effet, si un individu s'approche d'un sujet et lève le bras dans sa direction et étant donné que « la signification devient le mode de pensée du monde moderne » (Barthes, 1964), cette action traduite peut recouvrir plusieurs sens d'après le contexte, comme bien entendu, mais également selon la culture du récepteur. Elle peut, par exemple signifier soit le début d'une agression soit la manifestation d'une reconnaissance (parmi d'autres interprétations envisageables). Sans parole ou sans autre complément d'information, la signification de cette communication n'apparaît pas clairement mais peut être réemployée pour soit notamment guider une interprétation de manière quasi-subliminale soit satisfaire un récepteur. Le sens donné à ce message non verbal s'appuie donc sur « des phénomènes construits, un paradigme interprétatif plus que physique ou ontologique » (Triandis, 1972). Il est donc plus que probable que si dans certains cas, la communication non verbale permet de préciser les dires en renforçant le message verbal énoncé (comme le fait de saluer en souriant) cette forme de communication qu'elle soit évidente, quasi-implicite ou subliminale, peut paradoxalement être à l'origine d'erreurs, de « la source de nombreux malentendus si elle reste inconsciente ou/et dissociée de la communication verbale explicite [...] » (Cosnier, 1977). En outre, « internet, les sites web, la communication s'exprimant sur les réseaux technologiques font [...]

apparaître une mise en tension de dialogues moins spécifiques, moins accentués mais se radicalisant sous d'autres voies et plus intériorisés dans les contenus ou les modalités d'énonciation » (Durampart, 2012). Dans ce cas, penser la communication non verbale tant dans sa production, sa diffusion et sa réception (médias, transmédias...) que dans son analyse et sa traduction permet de ne pas nier la valeur des échanges profonds mais parfois hermétiques au sein d'un même espace territorial.

Dans la perspective donc d'enrichir l'interlocution en Méditerranée et de participer au mieux à la construction interculturelle (Borden, 1991), il paraît alors utile de se demander si loin des stéréotypes et de la standardisation sociale, la communication non verbale y joue un rôle. Elle recèlerait des arcanes propres à chaque identité, à chaque culture dont les sens et les fonctions méritent d'être reconnus et partagés pour modifier les habitudes de pensées ethnocentrées et ainsi enrichir les dialogues interculturels dans la ceinture Méditerranéenne. A moins qu'au contraire, elle ne soit qu'un élément d'héritage identitaire lisible par/pour tous car commun à cet espace spécifique.

Une observation interculturelle

Cette problématique posée sur le socle de la communication non verbale conduit donc à analyser une des formes de cette communication appliquée entre des sujets de différentes contrées afin d'analyser son potentiel impact interculturel. Etant entendu que « chaque fois que nous sommes en contact avec autrui nous devons rendre notre comportement compréhensible par la parole et par un ensemble de gestes diversement distribués en fonction de la langue » (Goffman, 1987), l'hypothèse suppose qu'au même titre que d'autres territoires, chaque pays méditerranéen possède ses propres codes relatifs à des gestuelles spécifiques entrant dans le champ de la communication non verbale. Cela induit donc que les interlocuteurs bénéficient d'une plus grande crédibilité s'ils maîtrisent l'ensemble des codes, des symboles, des signes lisibles ou sous-jacents lors d'un échange raisonné. Cela pose alors comme impératif de les reconnaître, les définir et des les analyser pour saisir les paradigmes culturels potentiels. De même, pour contribuer à un approfondissement du dialogue, comme l'énonce Lacan « il faut chercher le dire », tenter de lire entre les lignes pour mieux saisir les éléments de l'énonciation et/ou de la réception du message. Il est donc intéressant de s'intéresser à l'interprétation suscitée par un message non verbal et de constater s'il véhicule -dans

l'espace transméditerranéen- le même signifié. Dans ce cadre, il s'avère donc concevable de relater, par un cas concret, le travail d'observation interculturelle effectué au sein de l'International University of Monaco (Principauté de Monaco). L'étude considère l'axe de la communication non verbale en s'appuyant sur la gestuelle comme élément premier. L'expérience consiste à effectuer une gestuelle « codée », « cachée » au sens sous-jacent dissimulé au premier regard afin d'étudier la traduction de sa réception par l'ensemble d'un groupe constitué de jeunes adultes (19-27ans) sans distinction de genre et issus de 25 cultures dont 10 de l'espace méditerranéen. Afin de mesurer au mieux le degré de compréhension des récepteurs, l'étude prend en compte un geste particulier utilisé assez souvent seul, car véritablement substituable à la parole. Il est retenu de s'appuyer sur un geste conventionnel et inscrit dans une culture donnée (Ekman&Friesen, 1969) d'un des pays de l'espace méditerranée. Ce geste dénommé quasi-linguistique (il se traduit par une phrase) consiste à placer sa main ouverte sur le côté de la taille, paume vers le bas, et d'agiter la main rigidifiée, les doigts serrés dans un mouvement horizontal et saccadé (sur la longueur d'une main). Au cours de l'expérimentation, il est produit sans préambule, de manière spontanée et naturelle dans un cadre de détente. Il est inséré comme un élément de dialogue mais n'illustre pas de propos spécifique. Nul mot n'accompagne ce geste adressé silencieusement à l'échantillon international.

La recherche a permis de rendre compte que cette gestuelle -consistant par ce mouvement précis à remplacer une phrase, à indiquer un message - restait incomprise de la très grande majorité de l'échantillon. Seule la cible de culture italienne réagit à ce message entrant dans leur champ de compréhension culturelle et saisit la signification de ce geste¹. Une autre partie de l'échantillon se trompe sur la traduction de ce message tandis que le reste du groupe se trouve incapable d'en donner une définition.

Afin de compléter les précédentes données, l'expérience est renouvelée avec d'autres sujets. Au contraire de la première fois, certaines personnes du groupe (autres que celles maîtrisant la culture italienne) sont préalablement informées de la définition de ce geste. A la demande de signification du sens donné à cette manifestation non verbale aux participants de l'espace perceptif, seuls répondent positivement les sujets pré-informés et ceux maîtrisant la culture italienne créant dans le

¹ "J'ai faim"

même temps une relation spécifique de caractère émotionnel dans le groupe et des contacts verbaux plus développés rendent compte à la fin de ce processus expérimental.

RESULTATS

Dans cette approche descriptive, il ne s'agit pas de juger mais de décrire la réalité des échanges interculturels et de démontrer l'utilité de prendre conscience de la communication non verbale. En outre, « le domaine de la gestualité communicative [...] est un domaine complexe en raison des multiples fonctions des gestes et de leurs rapports variés avec le langage, le corps, les référents » (Cosnier&Vaysse, 1997). Ce propos s'étaye donc sur une expérimentation qu'il serait intéressant de reproduire dans un cadre uniquement transméditerranéen et dans un champ médiatique ou transmédiatique poussé.

Par cette première phase de l'expérimentation, cette brève analyse confirme l'hypothèse que les territoires formant l'espace transméditerranéen ne possèdent pas tous les mêmes codes sociaux non verbaux. A la lecture de ce second examen, il est aussi constaté que le caractère multi-fonctionnel de cette communication non verbale -dans ce cas précis initié par une gestuelle décodée avant d'être rendue intelligible-peut éventuellement créer une entente tout au moins momentanée entre certains participants. Maîtriser le sens d'un message quasi-linguistique peut contribuer à créer un lien basé sur un ressenti émotionnel du partage de l'information entre ceux qui peuvent l'identifier et lui donner sens car « l'échange d'information concernant les codes utilisés et les relations entre les interlocuteurs» explicite le sens du message énoncé (Bateson, 1973). Ce mode de reconnaissance met parfois en action des émotions qui laisse des marques dans la mémoire épisodique (Cohen&Areni, 1991) et concourt possiblement à un sentiment d'appartenance. Eloignée du concept de standardisation sociale, la communication non verbale prouve ici sa spécificité d'identité culturelle et de son rôle potentiel à servir l'élément cimentant la fragmentation transméditerranéenne quand son sens est explicité.

Sans entrer dans le débat de la linguistique, de l'acculturation ni de celui de l'ethnocentrisme, il s'avère toutefois que le processus d'énonciation entre interlocuteurs méditerranéens dévoile certaines inconnues. Malgré la volonté de compréhension, comme l'indique Roland Barthes « L'homme est un fabricant ou un fabriqueur de sens : *un Homo Significans* » et même si « la

signification devient le mode de penser du monde moderne» (Barthes, 1975), il apparaît que parfois des messages ne sont pas traduits dans leur entièreté car au-delà de la simple émission et/ou réception, ils intègrent des sens implicites, des non-dits, des allants de soi, révélateurs de pratiques culturelles complexes à ressentir, analyser et à retraduire. Oublier les sens donnés à la communication non verbale, notamment en la confrontant, en la faisant resurgir en dehors d'une autre réalité, et en lui faisant face devient dommageable : « [...] dès lors que nous ne reconnaissons pas les signes pour ce qu'ils sont, à savoir des signes arbitraires, c'est le conformisme, la porte ouverte aux contraintes de type moralisateur, aux lois morales, aux contraintes de la majorité ». En effet, dans une réalité sociale complexe, certains actes particuliers- édictés ou pas de façon institutionnelle (règle de bienséance, superstition, paralangage...) - se dissimulent à travers de multiples supports, de signes, de symboles, de contacts... rendant ainsi plus riches les dialogues dans lesquels se placent la communication non verbale.

CONCLUSION

Une multiplicité d'éléments constitue la communication non verbale. Ils répondent notamment à des savoir-être, des savoir-faire identitaires et culturels, culture étant entendu ici comme « une production humaine, directement dépendante des acteurs sociaux et de leurs interactions » (Vinsonneau, 2002). Par cette première voie d'investigation, il est remarqué que la communication non verbale, servante de la médiation raffinée, si elle n'est pas totalement appréciée à sa juste fonction peut créer des méprises (ou se définir comme une communication mal prise, mal comprise) et engendrer de possibles 'mal-entendus'. Elle témoigne des erreurs conscientes ou involontaires qui se glissent dans les relations, de façon imperceptible, malgré la simplicité apparente d'un dialogue. Dans cet examen, cette communication gestuelle précise ne se retrouve pas dans une unité territoriale transméditerranéenne.

A l'inverse, en gardant à l'esprit l'importance de la communication non verbale, il est légitime de reconnaître que cette forme de message peut permettre de bien 'entendre', de correctement percevoir, de définir et/ou de renforcer un message. La communication non verbale joue un rôle dans les échanges médiatiques et doit être mis en considération pour faciliter les échanges. Dans un contexte en devenir, loin de considérer une perception homogénéisante, il s'avère donc utile de les

expliciter et de les retransmettre mais tout en conservant sa propre individualité même si « ni la culture ni l'identité ne sont [...] considérées aujourd'hui comme des entités stables dont les acteurs sociaux hériteraient une fois pour toutes en raison d'appartenances patrimoniale » (Vinsonneau, 2002).

Pour favoriser un dialogue interculturel, il est alors recommandé une exploration scientifique plus détaillée pour prendre en considération les traductions utiles au développement de la pensée pour approcher de nouveaux paradigmes avec douceur et s'éloigner de l'ethnocentrisme qui tend à guider les analyses et même les plus simples perceptions. Comme partout, « le chercheur pense, interprète et raisonne en se basant sur ses points culturels de référence » (Cosnie, 1997), il faut donc veiller à lire au mieux les actes de communication non verbale qui ne cesse de s'insérer dans les médias, transmédias-sans omettre l'image polysémique- car ils sont susceptibles d'interférer dans le dialogue et établir cette fonction réciproquement. Ceci dans l'intention de mieux se comprendre et pour s'accorder sur les sens à donner et/ou donnés aux messages. Cet exercice doit être entrepris au tout début des relations, tel un nourrisson qui découvre, observe le monde social, le sens des signes non verbaux qui lui sont adressés avant même la compréhension de la parole (Stokoe, 1974) pour capter l'intégrité de la traduction. Dans le prolongement de cette phase d'appropriation et en amont de l'« influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique les uns des autres » (Gofman, 1973), il serait intéressant d'ajuster les inter-compréhensions implicites pour développer la prescription des codes interculturels pour un dialogue complet et plus intense. Il s'agit ici de préciser qu'il faut veiller durant toutes ces étapes de reconnaissance de l'altérité à ne pas se confronter au « raisonnement fallacieux de l'identité monolithique qui ne parvient pas à reconnaître qu'il existe différentes identités au sein d'un même groupe » (Staffield, 1993). Il est en effet reconnu que si une personne ne pratique pas ou ne connaît un acte de communication attribué à une culturelle cela ne signifie en rien qu'elle n'appartient pas à cette culture. En dehors de cette mention, il est aussi recommandé de s'accorder sur la potentialité de l'espace à saisir quelques fondements de la communication non verbale, à se reconnaître dans ce champ, pour se comprendre lui-même et pour mieux se construire grâce aux plus subtiles actes de communication qui s'insèrent sur tous types de supports car « la Méditerranée qui émerge n'est pas une identité monolithique, mais un kaléidoscope qui prépare l'esprit à comprendre la complexité du monde, aux hybrides, aux croisements, aux identités qui n'aiment pas la pureté et la propreté, mais qui connaissent depuis longtemps le mélange » (Cassano, 1998). La compréhension entière d'un

message s'accompagne souvent d'interprétation de signes, de la capacité consciente ou inconsciente à lire les actes de communication non verbale qui diffère selon les cultures, les pays, les régions, les villages voire même les familles et/ou les individus. Pour parer à toutes difficultés éventuelles dans le dialogue transméditerranéen, les règles non verbales qui servent la cohésion sont donc amenées à se découvrir lentement de manière parfois subtile tout au long de chaque relation interculturelle.

La nécessité de prise en compte de l'influence de la communication non verbale, bien souvent à l'expression discrète et à la traduction subliminale, convoque la prise de conscience de normes non dites mais en usage dans l'espace méditerranéen. Son approche peut servir le dialogue méditerranéen interculturel pour se rendre respectueusement à la rencontre de chacune de ces cultures et faire perdurer les interactions engagées dans la compréhension et la construction commune.

REFERENCES

- Bateson, G. (1973) *Steps to an Ecology of Mind*, Saint Albans, Paladi, Frogmore
- Barthes, R. (1964) « La cuisine du sens », *Le nouvel observateur*, 10 nov. (page consultée le 04/08/2014). Disponible sur : http://asl.univ-montp3.fr/L108-09/PREL/PREL_Methodologie/cours/PREL-BARTHES.pdf
- Barthes, R. (1975) *Roland Barthes par Ronald Barthes*, éd. du Seuil, 1975.
- Birdwhistell, R.L. (1970) *Kinesics and context*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- Borden. G. A.(1991). *Cultural Orientation: An Approach to Understanding Intercultural Communication*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall
- Cassano, F. (1998) *La pensée méridienne*, Editions de l' Aube, coll. ' ' Monde en cours ' '
- Cassano,F. (1999) *Contre tous les fondamentalistes : la nouvelle Méditerranée*. Texte extrait de la Rencontre Internationale: «La Méditerranée, guerre des cultures ou projet commun », 12-13 mars 1999, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix, France.
- Clanet, C. (1993) Introduction aux approches interculturelles et en sciences humaines, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 21
- Cohen, J. Areni C. (1991) Affect and consumer behavior, *Handbook of consumer theory and research*, 188-240

Cosnier, J. *Non verbal communication and language*, Psychologie médicale, 1977, 9.11, 2033-2049

Cosnier, J.&Vaysse, J. Sémiotique des gestes communicatifs. In *Nouveaux actes sémiotiques*, 52, 7-28, 1997, page 20

Durampart, M. (2012) Expression et engagement sur le web et les réseaux : une polarisation. In *MULTIMED - Revista do Réseau Méditerranée de Centres d' Études et de Formation. Porto. ISSN 2182-6552. 2 (2012) 37-51.* (page consultée le 04/08/2014). Disponible sur : <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/3508/1/Durampart%20-%20Expression%20Et%20Engagement%20Sur%20Le%20Web%20Et%20Les%20Reseaux.pdf>

Eco, U. (1992) *Le Signe*, adaptation française de J. M. Klinkenbergere, Livre de poche, no 4159, Paris, Librairie générale française

Ekman, P. (2010) *Je Sais Que Vous Mentez ! L'art De Détecter Ceux Qui Vous Trompent*. Michel Lafon. 349p

Ekman, P. Friesen, Wallace (2003). *Unmasking The Face. A Guide To Recognizing Emotions From Facial Expressions*. Malor Edition. 212p

French, Wendell & Bell, Cecil (1979). *Organizational development*. New Jersey. Prentice Hall.

Gauvin, L. (2009). La construction langagière, identitaire et culturelle : un cadre conceptuel pour l'école francophone en milieu minoritaire. In *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, Volume 21, numéro 1-2, p. 87-126

Goffman, E. (1987) *Façon de parler*. Edition de minuit.

Goffman, E. (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne.1. La représentation de soi* Paris, Minuit p.23

Triandis, H. C. (1972)*The analysis of subjective culture*. New York, Willey

Hall E.T, (1966) *The hidden dimension*, New York, Doubleday

Stanfield II, J. (1993). *Epistemological considerations*. In John Stanfield II (Ed.), *Race and ethnicity in research methods* (pp 21). London: Sage.

Vinsonneau Geneviève, « Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu ». In *Carrefours de l'éducation* 2/ 2002 (n° 14), p. 2-20 (Page consultée le : 30/07/2014). Disponible sur : www.cairn.info/revue-carrefours-de-l-education-2002-2-page-2.htm.

Stokoe, W.C , *Motorsigns as the first form of language* , Semiotica, 1974, 2, 117-130

PREMIÈRE PARTIE : DES DÉFINITIONS

CONFÉRENCE

JEAN-MARC LEVY-LEBLOND

« La France ne manque pas plus de culture scientifique que le reste du monde. En vérité, c'est la science qui manque de culture, et qui en souffre.

La science moderne, au 17^{ème} siècle, naît dans la culture, en est partie prenante. Descartes, Pascal ou Galilée, etc., sont à la fois des physiciens et des philosophes, des écrivains et des mathématiciens.

Mais avec l'apparition et la multiplication des académies et des institutions spécifiquement scientifiques, le hiatus s'accroît entre sciences et humanités.

La faiblesse, voire l'absence de culture des scientifiques s'explique en fait très simplement : cet aspect ne compte ni dans leur formation, ni dans leur évaluation. Au demeurant, ils sont désormais soumis à de telles pressions de publication, de compétition, qu'ils ne peuvent guère faire autre chose que leurs calculs et leurs expériences - penser aux tenants et aboutissants de leurs recherches devient un luxe dangereux. »

INTERVENTIONS

LES CADRES DE LA FORMATION ET DE LA RECHERCHE

AMEL NAFTI

- La formation de l'artiste et celle du chercheur répondent-elles aux mêmes logiques, aux mêmes exigences ?
- La construction d'une démarche artistique et d'une démarche scientifique passent-elle par les mêmes cheminements ?

PAUL RASSE

- La légitimation de la recherche
- La reconnaissance
- La recherche de la vérité

FABIENNE GRASSER-FULCHERI

Réussir une œuvre

Son intervention porte sur les contextes d'expérimentation, de validation et de diffusion de l'œuvre : quel rôle joue le musée, le centre d'art dans sa reconnaissance ? Est-ce que le processus est le même dans le cadre de la recherche scientifique ? Quels sont les critères à mettre en parallèle ? Est-ce que le parallèle doit-être fait ?...

A travers un ou deux cas très précis, notamment lorsque des productions ont été réalisées mettant en lien un artiste qui a eu besoin d'un appui scientifique par exemple pour développer un projet, Fabienne Grasser-Fulchéri parlera de la manière dont un centre d'art, une institution publique ou privée se positionne par rapport à l'expérimentation sachant que le propre de ces projets est de ne pas savoir au départ où l'on va exactement aboutir, et d'assumer la part «d'échec».

DEUXIÈME PARTIE : LE CADRE EXPÉRIMENTAL

ENTRETIENS

ALYS DEMEURE < > IVANA STAZIC

- Quelles sont les conditions d'émergence de la recherche ?
- Quelles sont les conditions qui ont permis de faire émerger une recherche commune ?

JÉRÔME GRIVEL < > CÉDRIC FÉVOTTE

- La dynamique insufflée entre chercheurs et artistes est-elle bénéfique aux deux parties ?
- Sciences et arts se nourrissent-ils réciproquement ?

STEPHANIE RAIMONDI < > JEAN-BAPTISTE PISANO / JEAN-VICTOR PRADEAU

Stéphanie Raimondi - Jean-Baptiste Pisano

Les corrélations entre 2 domaines de recherche

- Les apports de l'interdisciplinarité à l'université: la mise en place d'une confrontation de l'atelier au laboratoire.
- Quels sont les lieux de la recherche : atelier ? Laboratoire ? La recherche a-t-elle besoin d'être localisée pour progresser ?
- L'artiste répond-t-il aux mêmes exigences de production que le chercheur ?

Stéphanie Raimondi - Jean-Victor Pradeau

- Les conditions d'existence de la recherche
- Les besoins en recherche / le financement
- Comment l'artiste ou le chercheur financent-ils leur travail ? Comment et pourquoi ces financements déterminent et conditionnent la recherche et la production scientifique ?
- L'artiste répond-t-il aux mêmes exigences de production que le chercheur ?

HELOISE LAURAIRE < > ILIAS YOCARIS

Héloïse est historienne de l'art, on abordera avec elle les contextes de réception et de diffusion, dans le cadre de sa collaboration avec Ilias Yocaris.

- Comment communique-t-on la recherche ?
- Artiste et chercheur face à la « vulgarisation » : Expliquer l'œuvre, expliquer la science, communiquer les démarches, la diffusion des résultats scientifiques et la médiation culturelle, même combat ?

SANDRA LORENZI < > MARIE-NATHALIE JAUFFRET

Le rapport au langage

- Peut-il y avoir un critique de science au même titre qu'un critique d'art ?
- Parler d'œuvre scientifique revient-il à esthétiser la pratique du chercheur ?
- Parler de recherche artistique revient-il à désenchanter la pratique artistique ?

LOOKING FOR SEARCH #DISTILL

VERNISSAGE DE L'EXPOSITION (entrée libre)

Jeudi 12 février 2015 à 18h

UNE EXPOSITION DU GROUPE FRAME

avec Alys Demeure, Jérôme Grivel, Héloïse Lauraire, Sandra Lorenzi, Stéphanie Raimondi et des chercheurs de l'Université Nice Sophia Antipolis

Commissariat Florence Forterre pour l'association DEL'ART

L'AVANT-SCÈNE

PÔLE UNIVERSITAIRE SAINT-JEAN D'ANGÉLY

24 AV DES DIABLES BLEUS, NICE

80