

## RÉSUMÉS

*Logiques spatiales***Madeleine ARNOLD***Représentations linguistique et spatiale d'une scène tridimensionnelle : remarques à propos d'une expérimentation en synthèse d'image* 7-29

Afin de préciser les problèmes de modélisation que pose une interface texte-image, l'expérience retenue reproduit la situation d'un concepteur qui voudrait obtenir rapidement un schéma de scène tridimensionnelle en décrivant la scène verbalement. La description s'appuie sur onze phrases dans lesquelles chaque objet est positionné par rapport à un autre ; la transcription, en partie automatique et en partie interactive, repose sur le système de synthèse IKOGRAPH qui permet la création, la modification et la visualisation de scènes tridimensionnelles à l'aide d'un langage évolué composé de formules alphanumériques. Les volets de la transcription et les problèmes posés par la modélisation linguistique et spatio-visuelle sont étudiés dans le détail. Les trois types de description (physique, sémique, phémique) à l'œuvre dans la transcription automatique d'un texte en une scène, sont décrites dans leur principe.

**Pierre BOUDON***La Trame du monde : de l'axonométrie des années vingt aux images de synthèse actuelles* 45-61

Conçue à l'origine comme un simple outil projétatif, l'axonométrie devient à partir des années vingt, avec les peintres (les Suprématistes, le mouvement De Stijl), un concept opératoire au même titre que la spéculation perspectiviste qu'elle va d'ailleurs supplanter comme *organon* théorique. Ses lois ne dépendent plus d'une quelconque intervention humaine (telle que la position du point de vue) ; son mode d'engendrement réversible crée une ambivalence entre saillies et creux, dessus et dessous, comparable à celle des "objets impossibles" de Joseph Albers. L'objet que l'axonométrie construit cognitivement est un "hyperspace" confronté aux possibilités actuelles de l'image de synthèse. Comme espace de manipulation des objets, cette image ajoute la cinématique de la forme que l'axonométrie de Van Doesburg avait rêvée et la trame devient l'élément de base d'un réseau, d'un réticule, dont on peut varier les mailles. Trame et figure, trame et regard, trame et déplacement sont les corrélations qui définissent les dimensions, cognitives et pas seulement optiques, de ce nouvel espace de simulation.

## Florence de CHALONGE

*Des rencontres élémentaires : personnage et décor dans deux textes de Marguerite Duras*

93-108

Encombré d'objets en tout genre, présentant les lieux et les paysages les plus variés, s'attirant les toponymies les plus diverses, le décor du récit est bien souvent regardé au travers des sujétions qu'il entretient avec le personnage qui l'emploie, l'habite, le traverse ou le porte. Dans le décor très dépouillé de deux textes de Marguerite Duras, *L'Amour* (1971) et *L'Homme assis dans le couloir* (1980), où le marquage des personnages est fait avec un soin minutieux, les relations entre ces deux objets romanesques vont être envisagées différemment. Il s'agira de les examiner, d'un point de vue linguistique et fonctionnel, à partir de rencontres élémentaires, spatiales, de type *cible/site*, dans le cadre des énoncés de repérage qui les mettent tous deux dans un rapport direct. Ce personnage, qui perd provisoirement les artefacts fictionnels d'agent de la perception ou de sujet pensant, se voit étudié dans les façons dont son corps trouve place, ou se déplace, dans le décor. On y lira les poses, les postures et les différentes situations locatives qu'il s'aménage dans ce cadre objectal ; on verra s'il s'agit dans les textes de Marguerite Duras spécifiquement d'une manière d'être.

## Gabriele JUTZ

*Espace et cinéma d'avant-garde autrichien*

77-92

Trois courts-métrages récents appartenant au cinéma alternatif autrichien, *Semiotic Ghosts* de Lisl Ponger, *Pièce touchée* de Martin Arnold et *Parallel Space : Inter-View* de Peter Tscherkassky sont analysées pour le traitement de l'espace qu'ils proposent. Dans le premier film, l'absence de langage articulé, les images choisies et le montage son/image ouvrent la réflexion sur la reproduction et la diffusion de l'image en comparant l'œuvre filmique à une polyphonie. Le second court-métrage constitue une retouche d'un plan de quelques secondes extrait d'un film hollywoodien des années cinquante et réalisé à l'aide d'un banc optique. Les données de la scène originale sont affectées d'un nouveau mouvement qui invite à revenir sur les codes traditionnels de la représentation visuelle comme à revoir les stéréotypes culturels du plan d'origine. La dernière œuvre est un film fait à partir d'un montage d'images photographiques. Le dispositif mis en place subvertit l'espace homogène de la perspective centrale en entrelaçant ses lignes de fuite ; la place faite au sujet-spectateur est remise en question par le morcellement de la représentation.

## Luc REGIS

*Corps, paysage*

109-125

Si la littérature anthropologique a fréquemment montré comment la morphologie du corps humain constituait un modèle de lecture du monde environnant, elle a moins insisté sur la réciproque : l'homme cherche aussi à projeter l'espace sur son corps. C'est ce phénomène qui est examiné ici chez les agriculteurs bwaba du Burkina Faso par l'étude des scarifications. Le

visage scarifié, bien délimité par trois sillons concentriques, est assimilé à la surface défrichée gagnée sur la brousse pour les cultures ; au-delà des scarifications commence la chevelure comparée à l'espace non cultivé. Cette équivalence permet de comprendre la présence du seul signe clairement figuratif qui orne le visage des Bwaba. La ligne de chevron formant un motif de palmette, utilisée dans les arts d'Afrique noire depuis des temps fort anciens, représente une feuille généralement connue sous l'appellation de *nééré* (ou *néété*). C'est la feuille de l'arbre des savanes par excellence dont les fruits ont une valeur nutritive essentielle. C'est ainsi que "les Gens du nééré", ayant sur le visage plusieurs motifs de ce type scarifiés, entretiennent avec l'arbre un lien religieux et se voient confier l'exploitation de ses bienfaits. Le nééré marque un territoire de survie et son emplacement au milieu du front à l'intérieur des scarifications concentriques en est la traduction corporelle.

### Monique SLODZIAN

#### *Voir et nommer les couleurs*

31-44

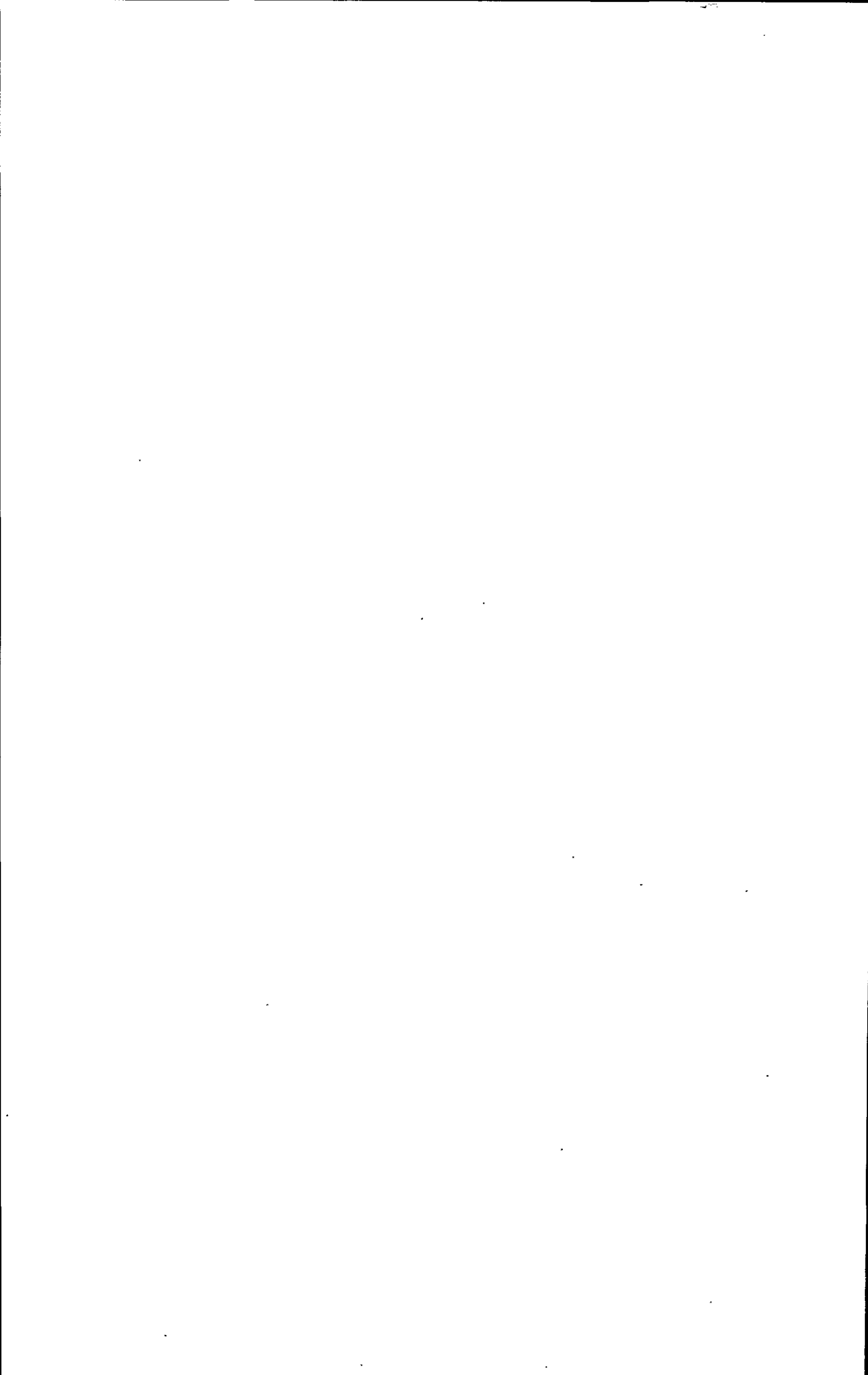
La dénomination des couleurs s'est imposée comme l'exemple de prédilection étayant toutes les thèses —réalistes, culturalistes, universalistes, ou plus récemment cognitivistes— lorsqu'on traite des problèmes de la perception et de la cognition dans leurs rapports avec le langage et la culture. A travers différents exemples empruntés aux langues russe, anglaise et française, on voit qu'une étude sémantique et cognitive de la perception reposant seulement sur la couleur ne peut prétendre représenter le visuel, lequel ne saurait pas non plus décider du perceptuel dans son ensemble. Cette surdétermination de la couleur tient en réalité aux possibilités méthodologiques que ce domaine entrouvre ; il est alors examiné de quelle façon la mesure de l'identification des couleurs spectrales nous informe sur les mécanismes généraux reliant perception et langage. C'est finalement en posant l'unité fondamentale du perceptif et du sémantique que la contradiction entre universalisme et culturalisme pourrait être résolue.

### Santos ZUNZUNEGUI

#### *Arquitecturas de la Mirada*

63-76

Dans les musées traditionnels faits pour la consécration des œuvres d'art, l'architecture du lieu et l'organisation de l'espace ont conduit les visiteurs à observer un itinéraire pédagogique, initiatique et labyrinthique. Au début de notre siècle, ce *regard orienté* a fait place au *regard flottant* de l'amateur libéré. Mais cette facilité d'accès est illusoire ; elle exige en réalité du visiteur un *savoir-faire* d'initié, devenu aujourd'hui dans la société des loisirs et du paraître un *devoir-faire*. Témoins, les foules aux grandes expositions et l'obsession du catalogue, substitut des œuvres et matérialisation d'un simulacre de communion culturelle. Spectaculaires et polysémiques, les nouveaux musées relèvent d'une *poétique du fragment* ; la muséologie, en symbiose avec les concepts contemporains de l'histoire de l'art, subordonne l'architecture à l'impact esthétique des œuvres sur des visiteurs exposés à la perplexité.



## ABSTRACTS

### *Spatial Logics*

**Madeleine ARNOLD**

*Linguistic and spatial Representations  
of a tridimensional Scene*

7-29

In order to specify the modelling problems set by a text-image interface, the present experiment reproduces the situation of a developer who wants to obtain quickly a scheme of a tridimensional scene by describing it with words. The description is based on eleven sentences ; in each of them, the object is located in relation to another ; the transcription lays on the IKOGRAPH computer image processing system which permits the creation, modification and visualisation of tridimensional scenes with the help of an advanced language made of alphanumeric formulas. The transcription and the linguistic and visuo-spatial modelling are carefully studied ; the three types of description (physical, semic, phemic) we resort to in a machine-processed transcription of text into a scene are exposed.

**Pierre BOUDON**

*The Texture of the World : from the Axonometry of the twenties  
to contemporary computer Image Processing*

45-61

First regarded as a plain projection tool, the axonometry became with the painters of the twenties (the Suprematists, the De Stijl movement) an operating notion even more important than the speculations concerning perspective. Its rules do not depend on a human being mediation ; its reversible producing mode generates an ambivalence between bumps and hollows, ups and downs, comparable to the Albers' "impossible objects". Axonometry cognitively builds an "hyperspace" which can be applied to the possibilities of imaging. As a space manipulating objects, this new image includes the kinematics of the shape and the screen appears as its basic component. The relationships between screen and figure, screen and look, screen and movement regulate this new space of simulation.

## Florence de CHALONGE

*Elementary Encounters : the Character and the Setting  
in two texts by Marguerite Duras*

93-108

In fiction, the setting (objects, places, landscapes, toponyms) is generally submitted to the character who uses it, lives in it or bares it. In Duras' *L'Amour* (1971) and *L'Homme assis dans le couloir* (1980) where the setting is reduced to its bare essentials, the character occupies very specified spots. In that context, the relationship between the character and the setting are studied through a linguistic and functional analysis of spatial confrontation (i. e. target/ground) in the very sentences the encounter appears. Therefore, the character is nothing but a (moving) body ; his different attitudes are examined to find out one of the durassian character's way of being.

## Gabriele JUTZ

*Space and the Austrian avant-garde Cinema*

77-92

Three recent associational Austrian short-films —Lisl Ponger's *Semiotic Ghosts*, Martin Arnold's *Pièce touchée*, Peter Tscherkassky's *Parallel Space : Inter-View*— are examined in regard with the way space is viewed. The first film illustrates the process of production and diffusion of images and leads the viewer to compare the film work to a polyphonia. The second one is made up of pictures taken from a hollywoodian film of the fifties and edited with the help of an optical bench. The modification of the original pictures, affected by a new movement, invites the viewer both to reconsider the traditional codes of the visual representation and the cultural stereotypes of the former film. The third film is made up with photographic images. By the means of a parallel structure, the central perspective is broken and the place assigned to the viewer thus becomes uncertain.

## Luc REGIS

*Body and Landscape*

109-125

The anthropologic litterature has often shown how human morphology is taken into account to understand the surrounding world, but the opposite is generally neglected. Nevertheless, the human being tries to project space on his own body as the scarifications of a population of agriculturists from Burkina Faso, the Bwaba, show eloquently. Their scarified face, delimited by three large concentric tracks, is regarded as the land they have cleared for cultivation. This equivalence permits to understand the signification of a figurative motive scarified right on the forehead. It represents a leave coming from a tree which grows in their territory. Well-known for the nutritive quality of its fruit, and its other benefits, this tree, called *nééré*, is protected and celebrated by the Bwaba. The *nééré* spatially indicates a territory for survival and is therefore placed on the forehead where it is well-protected by the circular scarifications.

**Monique SLODZIAN**

*Seeing and Naming colors*

31-44

The denomination of colors is the favourite example chosen by all the theses —realistic, culturalist, universalist, or more recently cognitivist— when the problems of perception and cognition are considered in connection with language and culture. Through different examples taken from Russian, English and French languages, we see that a cognitive or a semantic study of perception which would lay only on colors should not represent the visual, nor should it stand for the perceptual taken as a whole. Actually, the major role played by colors can be explained by the methodological possibilities of study in this field ; for instance, the mesure of spectral colors identification informs us on the general mechanisms linking perception and language. By insisting on the basic unity of the perceptive and the semantic fields, the contradiction between universalism and culturalism could be solved.

**Santos ZUNZUNEGUI**

*The Architecture of Seeing*

63-76

In traditional museums celebrating works, the architecture of the place and the organization of space force the visitor to observe a pedagogic, initiatic and labyrinthic itinerary. At the beginning of our century, this *orientated way of looking* became an *amateurish way*. But this free visit is an illusion ; the visitor actually needs a *peculiar savoir-faire*, which in our society of leisure is a *devoir-faire* (see the big crowds at the exhibitions, the obsession of catalog). The conception of new museums illustrates a *poetics of fragment* ; museology, in relation with the contemporary concepts in the history of art, uses architecture to celebrate the æsthetic impact of works, leaving the visitor standing alone with his perplexity.

