



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

16 | 2018

L'expérimental dans la littérature et les arts
contemporains

Compte-rendu du colloque David Lynch et les arts, organisé par Pierre Beylot, Emmanuel Plasseraud et Clément Puget, 6-8 décembre, 2018, Université Bordeaux Montaigne

Julien Achemchame, David Roche et Vincent Souladié



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/11730>

DOI : 10.4000/miranda.11730

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Julien Achemchame, David Roche et Vincent Souladié, « Compte-rendu du colloque David Lynch et les arts, organisé par Pierre Beylot, Emmanuel Plasseraud et Clément Puget, 6-8 décembre, 2018, Université Bordeaux Montaigne », *Miranda* [En ligne], 16 | 2018, mis en ligne le 06 juin 2018, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/11730> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.11730>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Compte-rendu du colloque David Lynch et les arts, organisé par Pierre Beylot, Emmanuel Plasseraud et Clément Puget, 6-8 décembre, 2018, Université Bordeaux Montaigne

Julien Achemchame, David Roche et Vincent Souladié

- 1 Le colloque David Lynch, organisé par les laboratoires CLARE/ARTES et CLIMAS, en partenariat avec la SERCIA, ECLA, la CASEND et LYNCHLAND, subventionné par la SERCIA a réuni chercheurs indépendants et universitaires pendant deux jours et demi pour explorer les lignes de force, les recoupements et les éventuelles divergences qui caractérisent l'approche pluriartistique et toujours expérimentale qui est au cœur de l'œuvre lynchéenne.
- 2 Dans une communication intitulée « David Lynch : peintre en cinéma », Estelle Dalleu (Université de Strasbourg) s'est penchée sur les références à Bacon, Hopper et Man Ray, mais s'est plus particulièrement attachée à ce qui constitue un dialogue interne entre les arts plastiques et le cinéma chez Lynch. En s'appuyant sur le moment fondateur où Lynch fait la rencontre de l'image animée — qui s'accomplit en 1965 devant une peinture qu'il est en train de réaliser —, elle a exploré l'œuvre audiovisuelle du cinéaste en tant que perpétuelle réitération de cette expérience. Ainsi, elle a mis en avant plusieurs modalités des figures sonores (comme le vent, le cri que l'on croit entendre à la fin de la scène cauchemardesque du Winkie's dans *Mulholland Drive* [2001], le son endophone par la présence de lettres dans *The Alphabet* [1968], *Twin Peaks : Fire Walk With Me* [1992], *INLAND EMPIRE* [2006]), et visuelles : l'isolation spatiale, le clair-obscur, l'arrêt sur image où le plan se fait tableau, l'émergence de l'obscurité, le travail sur la texture et la surimpression palimpseste. En somme, ces éléments surgissent en tant que

principes d'activité et de réactivité au cœur d'un dialogue plastique entre la peinture et ces tableaux mouvants qui constituent l'art cinématographique de Lynch.

- 3 Dans une communication intitulée « Vers le simulacre transcendantal. Critique d'une déraison figurale pure », Giuseppe Crivella (Université de Pérouse) s'interroge sur le fonctionnement des images dans le cinéma de Lynch. En s'appuyant sur les écrits de Jean-François Lyotard, Crivella s'intéresse aux esquisses que Lynch a fait de certains personnages. Il propose alors de suivre l'hypothèse de Basso Fossali pour qui les personnages de Lynch fonctionnent comme des « clusters » d'images et donc des palimpsestes.
- 4 Dans une communication intitulée « Twin Peaks, de l'autre côté de la toile », Frank Boulègue (Festival International Vidéo Danse de Bourgogne) recontextualise le versant expérimental de l'inspiration visuelle de David Lynch. Pour cela, il dégage à partir de *Twin Peaks* des régimes de jonctions entre les réseaux images permettant de leur donner un sens de lecture a-narratif. Boulègue parle ici de superposition, de suture, voire de haute-couture entre les dimensions de l'imaginaire. Le chercheur met ainsi le doigt sur les nombreuses influences artistiques souterraines que mobilise Lynch, tels que l'onirisme de Jean Cocteau (*Le Sang d'un Poète*, 1932), ou celui du film d'avant-garde *Dreams That Money Can Buy* (1947), auquel ont notamment participé Hans Richter, Max Ernst, Fernand Léger et Man Ray, mais aussi le cinéma expérimental de Maya Deren ou de Jordan Belson. Empruntée à certaines de ces sources, la spirale est un exemple de motif lynchien à partir duquel l'auteur élabore la logique d'enchaînement propre à son univers filmique, véritable labyrinthe mental de références.
- 5 La question organique est au centre de la communication de Philippe Morice (Université Aix-Marseille), « David Lynch on the (h)air : poil, post-it ». Une esthétique de la pilosité lynchienne sert de point d'entrée à une analyse de la sensorialité de son cinéma, lequel réclamerait de la part du spectateur une appréhension plus physique qu'intellectuelle. La métadiégèse constitue pour Lynch une toile d'araignée dans laquelle nous nous retrouvons piégés, étant dès lors aux prises devant les images avec des effets de sensation propres à dégager la réalité représentée des attributs arbitraires du sens. Le cinéma de Lynch croise alors à sa façon une certaine définition du fantastique à la Clément Rosset, en tant que médiateur d'une perception intuitive de la réalité, d'un regard sensible, « épiphanie d'un ailleurs vibratile ».
- 6 L'analyse de l'humour de David Lynch offre un chantier de recherche original que Siegfried Würtz (Université de Bourgogne Franche – Comté) travaille à partir d'œuvres périphériques et méconnues de l'auteur, à savoir son comic-strip *The Angriest Dog in the World* (1983-1992) ou encore son dessin animé *Dumbland* (2002). Ces travaux dessinés ouvertement vulgaires, dans lesquels les calembours s'avèrent systématiquement vains, font passer de la comédie noire au malaise. Le grotesque y est pleinement assumé et permet en quelque sorte à Lynch d'extraire la pure sève humoristique de son œuvre, omniprésente dans ses films mais plutôt délayée dans leur vaste richesse visuelle et thématique. Ces œuvres à la marge du corpus lynchien donnent un éclairage nouveau et inattendu aux films dont on se croyait les plus familiers.
- 7 Guy Astic (Université Aix-Marseille), dans sa communication « L'aura de Laura. Retours à *Twin Peaks* », s'est intéressé au personnage de Laura Palmer qui, selon lui, est la figure majeure qui permet « l'embrasement » de la créativité du cinéaste. Laura Palmer est un « mythe moderne » qui a inséminé tout un pan de la culture populaire de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle. Puisant son origine chez Otto Preminger ou dans la

star Marilyn Monroe, elle constitue un modèle de l'aura benjaminienne : « Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. » Le personnage de Laura est au centre de la 3^e saison de *Twin Peaks* [2017], y compris par son absence et permet à David Lynch, véritable néo-romantique, de se mettre en scène dans son œuvre en tant que créateur à l'œuvre. Elle apparaît d'ailleurs au personnage de Gordon Cole, omniprésent dans la série, alors qu'il crée un dessin dans une chambre d'hôtel. Les 18 heures de *Twin Peaks* sont un véritable « vortex artistique », un trou noir où le personnage de Laura Palmer, figure du *Nachleben* warburgien, est entre les temps (dans une temporalité indéfinie, inactuelle). Laura est l'unique, la force stellaire qui traverse la série. Lynch, fasciné par la figure de Laura, va jusqu'à ajouter un contre-champ dans une séquence cruciale de son œuvre *Twin Peaks : Fire Walk with Me*. Pour Guy Astic, il s'agit là d'un geste artistique inédit d'approfondissement de son propre travail 25 ans après et même de correction avec l'effacement de l'image iconique du cadavre de Laura sur la berge. En conclusion, Astic affirme que, pour Lynch, « toute création est violente, déchire le cours normal des choses » et le cri final de Laura en est le symptôme. La série ne pouvait que finir avec Laura, car elle est le point nodal de la création artistique chez Lynch.

- 8 À travers sa communication « Orphée dans la petite lucarne. *Twin Peaks* [1990-1991-2017] et *Fire Walk With Me*, Lynch au prisme de Cocteau », Guillaume Dulong (Université Bordeaux Montaigne) s'est intéressé à l'influence de Cocteau dans *Twin Peaks*. Il débute par l'extrait du « Monica Bellucci's dream » dans l'épisode 14 de la saison 3. Après avoir prononcé la phrase sibylline suivante: « We are like the dreamer who dreams then lives inside the dream. But who is the dreamer ? » ; elle met en place la possibilité d'un regard « orphique » pour Gordon Cole (interprété par Lynch) se revoyant 25 ans auparavant. Cette interrogation de l'actrice Bellucci, face caméra, interroge autant le spectateur, que le créateur Lynch et met en évidence une logique de reprise du déjà-dit et du déjà-vu. Après avoir rappelé que dans *Le Testament d'Orphée* [1960], Cocteau énonce en épigraphe que le cinématographe est un rêve collectif véhicule idéal de poésie, Guillaume Dulong se lance dans l'exégèse des phrases de Bellucci. Ces dernières mettent en évidence la conscience du rêve mais l'impossibilité d'en connaître la source. Par l'entremise de l'importance du miroir dans *Twin Peaks*, signe majeur de l'univers cinématographique de Cocteau, Guillaume Dulong cartographie les autres signes coctaldiens dans *Twin Peaks* pour en montrer les affinités et influences : la réplique finale de Cooper renvoie à l'une des premières répliques de Cocteau dans *Le Testament d'Orphée*, comme les paroles prononcées à l'envers renvoie à Cocteau. Finalement, Orphée est une figure de la création artistique, il est celui qui vit en images et c'est pour cela qu'il hante les œuvres de Cocteau et celles de Lynch.
- 9 Diane Arnaud (Université Paris Diderot), dans sa conférence intitulée « David Lynch l'ultime cinéplaste », s'est appuyée sur le concept de « cinéplastie » forgé par Élie Faure en 1920, afin de démontrer, en 18 extraits choisis tout au long de la carrière de l'artiste Lynch, comment ce dernier accomplit au niveau poétique, éthique et esthétique une illustration de ce concept. Ainsi, Faure, pour illustrer sa définition de la cinéplastie évoque l'éruption du Vésuve et Lynch, dans l'épisode 8 de la saison 3 met en images une explosion atomique. En 3 parties intitulées : tensions et frissons de l'animation, violence et extase de la défiguration des personnages et dédoublement et déjà-vu, Diane Arnaud déploie son propos. En multipliant les analogies avec la peinture de Hopper, par exemple, Lynch met en place une expérience « d'entoilement » dans *Blue Velvet* [1986], dans les séquences où la ville de Lumberton est présentée. Avec les

références aux portraits défigurés de Francis Bacon, Lynch défigure ses personnages et explore la violence faite à la figure humaine comme aux possibilités du récit. Enfin, le cinéma de Lynch multiplie les dispositifs spéculaires qui problématisent le rapport à l'image cinématographique et à l'installation de l'art contemporain.

- 10 Pour Anaïs Cabart (Université Bordeaux Montaigne et Université de Montréal), tout au long de sa communication « *INLAND EMPIRE* (2006), le film hanté de David Lynch », le film numérique du cinéaste est triplement réflexif (il met en scène le dispositif cinématographique, fait ressurgir des œuvres et se cite lui-même). C'est un film hanté, « cryptique », au sens de Nicolas Torok et Maria Abraham, en ce qu'il garde en lui de l'altérité, qu'il conserve caché le mort vivant et qu'il a en lui du « plus grand » que lui-même. Film à la narration et à la temporalité complexes, le film va principalement citer des œuvres passées de David Lynch (comme *Sailor et Lula* [1990] ou *Rabbits* [2002] par exemple). Le film encrypte alors le cinéma de David Lynch.
- 11 En partant de l'idée que le cinéma de Lynch trouve son origine dans la peinture, Julien Achemchame (Université Paul Valéry Montpellier) a montré, dans sa communication intitulée « Le pictural au service du cinéma réflexif chez David Lynch : révéler le simulacre pour mieux le célébrer ? », que la picturalité surgit particulièrement lors des moments réflexifs des œuvres cinématographiques du cinéaste et qu'elle fait éclater les limites de la narration, de l'univers diégétique et de la représentation afin de provoquer l'émotion, la sidération chez le spectateur. En prenant appui sur trois séquences réflexives clés de l'œuvre de Lynch (la séquence du *Silencio* dans *Mulholland Drive*, la projection cinématographique à la fin d'*INLAND EMPIRE* et les séquences de la prison dans *Lost Highway* [1996]), Julien Achemchame montre comment la réflexivité s'appuie sur la picturalité de l'image et les intertextes picturaux (Picasso, Hopper et Bacon pour *Mulholland Drive*, Hopper pour *INLAND EMPIRE*, Bacon pour *Lost Highway*) pour provoquer la rupture au sein de l'univers diégétique et permettre l'épiphanie émotionnelle du spectateur.
- 12 La communication de Fátima Chinita (Lisbon Polytechnic Institute, Theatre and Film School), « Expanded Lynch: Synaesthetic Intermediality Meets Three-Dimension Ambience », portait sur *Industrial Symphony #1: The Dream of the Brokenhearted*, un spectacle mis en scène par Lynch qui mélange les univers de *Twin Peaks* et de *Sailor et Lula* dont il reprend certains motifs (la prostitution, les bûcherons). Chinita aborde le spectacle comme une forme de « cinéma étendue », reprenant la notion de Gene Youngblood (1970). Au théâtre, un médium fondamentalement intermédial, le spectateur est enveloppé par le son, une enveloppe sonore, dans une expérience synesthétique qui fait appel à l'intuition, l'émotion et la sensation. Enfin, le spectacle est analysé comme un exemple de transmédiation (au sens de Lars Ellestrom), la médiation d'un médium à un autre, une démarche typique de la pratique artistique lynchéenne.
- 13 Alban Pichon (Université Bordeaux Montaigne), dans sa communication « Les symphonies industrielles : question d'homophonie », s'est intéressé aux symphonies industrielles dans l'œuvre de David Lynch. Il s'est attardé particulièrement sur *Industrial Symphony #1* [1990], dont l'intitulé rappelle le geste moderne de la série suspendue, dans une sorte de fausse perspective sérielle. On retrouve l'idée de symphonie dans les propos de David Lynch lorsqu'il évoque son travail. Et il y a des toiles de l'artiste qui se nomment symphonies industrielles. La symphonie est une synthèse, une réunion de morceaux hétérogènes. En prenant l'exemple de la

synesthésie baudelairienne, Alban Pichon affirme que Lynch tente de faire correspondre les sons en images. Et si la symphonie est synthèse, l'industrie est plutôt répétition, motif majeur de la poétique lynchéenne (comme le montre par exemple le temps suspendu du générique de *Twin Peaks*).

- 14 Le point d'orgue de la soirée fut le concert de Nicolas Horvath. Dans un amphithéâtre bien rempli, dont les vitres laissaient entrevoir la nuit noire environnante, le pianiste a invité son public à un voyage musical à travers l'univers lynchéen auquel Angelo Badalamenti a tant contribué depuis *Blue Velvet* (1986) et des ambiances voisines (Philip Glass et Erik Satie). En établissant une structure sérielle basée sur les thèmes principaux de la série *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) (« Audrey's Theme » par trois fois, « Laura Palmer's Theme » et le « Twin Peaks Theme » par deux fois chacun), le talentueux pianiste nous a amené du côté du thème funéraire de *Mulholland Drive*, et même du côté de celui plus épique de *Dune* (1984) composé par Toto, en passant par l'ouverture de « Glassworks » (1981) de Glass et le « Gymnopédie n° 1 » (1988) de Satie. Ce concert fut un moment assez rare dans un colloque universitaire il faut l'avouer : expérience profondément intime de par les arrangements épurés de Horvath, et profondément collective puisque la prestation faisait appel aux souvenirs des connaisseurs et fans de l'œuvre de Badalamenti et Lynch présents dans la salle, avec un côté identifier-la-chanson qui n'aurait certainement pas déplu à l'artiste joueur dont il avait été question toute la journée.
- 15 Le vendredi matin commence avec la communication de Jérémy Château (Université Bordeaux Montaigne), intitulée « Le site davidlynch.com et le statut de l'artiste à l'ère d'Internet ». Docteur en Lettres Modernes et responsable de la section musicale de Lynchland, Château présente l'interface du site et son évolution jusqu'à sa fermeture en 2007. Le site s'inscrit dans un intérêt plus général pour le numérique, Lynch se familiarisant avec les logiciels After Effect, MacroMedia. Streaming and Quicktime, et signant avec Apple. La navigation du site est conçue comme un jeu de piste et l'esthétique du site reprend à la poétique lynchéenne ses couleurs (le noir, le blanc et le rouge) et ses bruitsages (le vent). Les visiteurs s'intéressent prioritairement aux vidéos (*Dumbland* et *Rabbits*), mais le site comprend aussi d'autres projets vidéos (*Steps* et *Sunset #1*) ainsi que des travaux d'infographies comme *The Bug Crawls* et *Booth 9*, tous de 2002. Le site comprenait aussi un forum où les membres discutaient avec Lynch, le plus souvent sur des sujets autres que son œuvre. Cet intérêt pour le numérique est unique chez un réalisateur ; on ne la retrouve que chez Peter Greenaway.
- 16 David Roche (Université Toulouse Jean Jaurès) exprime tout son amour pour la figure incongrue des *Rabbits* (2002), qui permettent à Lynch de mener une « réflexion sur le cinéma à l'ère du numérique ». En effet, ce qui était au départ une courte web-série donne l'opportunité à David Lynch d'adapter son art aux nouveaux médias. Intrigué par l'effet produit par les contrastes forts, Lynch marie l'esthétique de la sitcom à des effets de distanciation brechtiens. La distance devient ici malaisante en raison de l'indistinction visuelle qu'elle engendre et de l'immersion qu'elle refuse. Le monde y apparaît comme en miniature, contenu dans une boîte et inaccessible. Là encore, il est argué que la sensation supplante le sens. À partir des différences ontologiques entre le photographique et le numérique, Lynch œuvre à une poétique de l'épure par la plasticité de l'image et du son, les détails visibles provoquant l'inquiétude tandis que le silence devient une matière sonore à part entière. David Roche se penche ensuite sur l'intégration de *Rabbits* dans *INLAND EMPIRE* (2006) qui, intégrée au récit, joue un rôle à

la fois structurel (l'enchâssement et la sérialité), narratif (le franchissement des mondes), thématique (la violence des relations genrées), s'adaptant au nouveau matériau, se repensant et se donnant à re-voir.

- 17 Avec « L'installation chez David Lynch », Xavier Daverat (l'Université Bordeaux) propose ensuite d'analyser certaines scènes de films comme des formes héritées de l'installation. Il propose d'abord une typologie en mettant en avant la création de pièce (l'appartement de Dorothy Vallens à la fin de *Blue Velvet* et bien sûr la Red Room), avant de postuler que ces dispositifs deviennent des marqueurs singuliers dans l'œuvre, permettant d'expérimenter l'espace selon trois modalités — l'intelligence, l'immersion et le transactionnel — et visant plus généralement à créer l'illusion de trois dimensions. Ce dispositif qui encourage l'interaction entre le spectateur et son environnement ferait d'il ou elle une sorte de visiteur.
- 18 Emmanuelle Bobée (Université de Rouen) évoque à la fois l'utilisation de musiques préexistantes dans les films — « Wicked Game » (Chris Isaak, 1989) et « Slaughterhouse » (Powermad, 1989) dans *Sailor et Lula*, la reprise de « This Magic Moment » par Lou Reed dans *Lost Highway*, « Black Tambourine » (Beck, 2005) dans *Inland Empire* — et la présence de stars du rock (Sting dans *Dune*, Chris Isaak et David Bowie dans *Twin Peaks : Fire Walk with Me*, Marilyn Manson et Twiggy Ramirez dans *Lost Highway*). Elle conclut que l'insertion de plages musicales contribue souvent à la création de micro-univers.
- 19 La communication de Kostoula Kaloudi (Université du Péloponnèse), « Les références au genre musical et ses influences dans *Blue Velvet* et *Sailor et Lula* », se penche d'abord sur la scène du film de 1986 dans laquelle Dean Stockwell chante « In Dreams », avant d'arguer que le film de 1990 peut être considéré, à la suite de Barry Gifford, comme un musical. Les deux films révèlent l'importance des influences musicales dans les films de Lynch.
- 20 La communication de Marie-Laure Delaporte (Université Paris Nanterre), « Créatures hybrides et utopie d'art total : de David Lynch à David Altmejd », se concentre sur deux artistes directement influencés par David Lynch : David Altmejd et Matthew Barney, preuve que l'esthétique plastique de Lynch a été déterminante pour toute une génération d'artistes, qu'il s'agisse de ses narrations labyrinthiques, des corps hybrides et des figures en transformation, d'êtres dont l'énergie déborde le corps, du travail sur la matière. Elle insiste en particulier sur *Untitled* (2001) d'Altmejd et *The Cremaster Cycle* (1994-2002) de Barney.
- 21 Dans « L'influence de l'univers lynchaient sur les monteurs son au cinéma », Jean-Michel Denizart (Université Aix-Marseille), dont les travaux portent sur la sociologie des métiers du son, propose un panorama des films d'horreur français contemporains ayant repris le bourdonnement sourd si caractéristique des films de Lynch depuis *Eraserhead* (1976). Il évoque *À l'intérieur* (Alexandre Bustillo et Julien Maury, 2007), dans lequel le personnage de Béatrice Dalle rappelle le Mystery Man de *Lost Highway* (1997), *Frontière(s)* (Xavier Gens, 2007), *Martyrs* (Pascal Laugier, 2008) et *Horsehead* (Romain Basset, 2014).
- 22 Dans leurs communications respectives, Roland Kermarec (Lynchland) et Vincent Souladié (Université Toulouse Jean Jaurès) se sont chacun à leur tour intéressés à l'exposition *Machine, Abstraction, Women* que Lynch installa dans les vitrines des Galeries Lafayette du Boulevard Haussmann à Paris, entre le 8 septembre et le 3 octobre 2009. Ayant eu accès à des archives iconographiques inédites, Roland Kermarec a pu se lancer

dans la précieuse démarche de narrer la conception de cette œuvre éphémère et surtout de redonner vie à sa beauté. Vincent Souladié proposa pour sa part un groupement des onze vitrines en question autour de trois thèmes lynchiens par excellence : « Fiction, hypnose, attraction ». Derrière les micro-spectacles ludiques et mélancoliques proposés par ces machines, l'auteur invente des dispositifs formalistes qui mettent en miroir le mouvement sans fin et jamais rassasié du désir de voir, dans lequel on peut voir un commentaire ironique sur la vanité de l'institution marchande elle-même.

- 23 Pierre Bourdareau (Université Bordeaux Montaigne) questionne ce qu'il nomme le « design d'(hyper) espace » à travers la décoration du club parisien Silencio, élaborée par Lynch. Les pièces de ce décor nocturne sont ornées de motifs chers à Lynch (pièces sombres et rideaux rouges), donnant lieu à un véritable *branding* de son univers esthétique. La description que donne Pierre Bourdareau de la scénographie et de la topographie des lieux ouvre plus largement la voie à une réflexion sur le modèle architectural lynchien. L'emboîtement et l'articulation des petits espaces fragmentés du Silencio sont étudiés par Pierre Bourdareau à partir de la notion d'hyperespace, laquelle pourrait trouver sa meilleure analogie dans la figure du Tesseract, ce cube quadridimensionnel dont la géométrie met le temps en perspective. La description d'un schéma spatial complexe convoque comme outil théorique la notion de méréologie, c'est-à-dire l'étude des relations du tout et des parties, ou encore la transduction simondienne. Le mythe du Tesseract, figure théorique, mythique et irreprésentable, deviendrait chez Lynch une figure fantastique idéale pour modéliser sa pensée formelle.

INDEX

Mots-clés : David Lynch, esthétique, poétique, arts plastiques, art contemporain, médias, peinture, musique, installations, intertextualité

Thèmes : Film, TV, Video

Keywords : David Lynch, aesthetics, poetics, art installations, graphic art, modern art, media, music, painting, intertextuality

AUTEURS

JULIEN ACHEMCHAME

Docteur

Université Paul Valéry Montpellier 3

julien.achemchame@univ-montp3.fr

DAVID ROCHE

Professeur

Université Toulouse Jean Jaurès

mudrockca@gmail.com

VINCENT SOULADIÉ

Maître de Conférences

Université Toulouse Jean Jaurès

vincent.souladie@univ-tlse2.fr