

Dans les deux cas, les expositions ont été préparées et sont prolongées par un livre, qui fait fonction de catalogue. La notion de catalogue ne doit cependant pas être prise au sens classique d'un inventaire des œuvres présentées dans une exposition. Il a un rôle totalement différent, à la fois pour l'artiste et pour le visiteur.

Du point de vue de l'artiste, le catalogue, dans sa nouvelle conception, consiste en un répertoire dans lequel le créateur peut puiser des éléments pour de multiples expositions. Le livre ne rend pas compte de toute l'exposition, et l'exposition n'utilise pas tout le contenu du livre. Les deux types d'œuvres, le livre et l'exposition, ne se recouvrent pas, mais constituent des ensembles en intersection. Ainsi, parmi les 66 illustrations qui jalonnent le livre de *Temps mort*, 7 seulement ont été exploitées dans l'exposition de Québec, sous la forme de photos, de vidéo ou d'objets. C'est dire que beaucoup d'illustrations restent disponibles pour d'autres installations sur le même thème. Il en va de même du livre des *Pensées poissons* : deux extraits seulement se retrouvent dans l'exposition au Grand-Hornu (dans l'installation de « la vallée mosane » et dans celle du « bassin humide »). D'autres passages ont été ou pourront être exploités ailleurs.

Pour le visiteur, le catalogue classique avait une fonction de mémorisation : il lui permettait de garder le souvenir de l'expérience vécue lors de sa visite de l'exposition. Ici, le catalogue englobe et dépasse largement cette fonction. Nous avons déjà vu qu'il fournissait la clé d'interprétation de l'installation. Mais il y a plus : sur la base des matériaux complémentaires présentés dans le catalogue, le visiteur est invité à poursuivre l'expérience déclenchée par sa visite. L'exposition peut être considérée comme une pratique initiatique, où l'artiste a mis en place un exemple privilégié. La lecture attentive du catalogue ouvrira ensuite la voie à de nouvelles et inépuisables expériences esthétiques.

Nicole EVERAERT-DESMEDT

BIBLIOGRAPHIE

- CHAVEZ MAYOL, H., 2005, *Temps Muerto/Temps Mort/Dead Time*, Coedición de Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes de la UAEM, Universidad de las Américas Puebla, CONACULTA/CENART/PADID, Old Market Association Omaha-Nebraska, Museo Latino Omaha-Nebraska, Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- CORILLON, P., 2005, *Les Pensées poissons*, Hornu, Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique / Bruxelles. La lettre volée.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2004, « Une pensée plus iconique qu'une image. A propos d'une installation photographique de Humberto Chávez », in *Peirce et la question de la représentation/Peirce and the Notion of Representation*, VISIO, vol. 9, n° 1-2.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2005, « Sens d'une œuvre et sens d'une exposition : le parcours du visiteur », in *Le sens du parcours*, Protée, vol. 33, n° 2.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2005 b, « Pour entrer dans une bulle de seconde chance : lecture du Temps Mort / Para entrar en una burbuja de segunda oportunidad : lectura del Tiempo Muerto / To enter into a second chance bubble : reading on Dead Time », in CHAVEZ MAYOL, H.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2006, *Sémiotique et art contemporain*, Bruxelles, De Boeck-Université.
- KABAKOV, I., 1995, *Über die « Totale » Installation/On the « Total » Installation*, Stuttgart, Cantz.

Henri FOUCAULT, *Arts de la lumière : le corps diaphane dans la photographie sculptée*.

Introduction

Une des expositions les plus intéressantes liées à la Biennale de Venise de l'été 2005 a sûrement été celle de l'artiste français Henri Foucault, *Satori – Fotografia Scolpita (Satori – Photographie sculptée)* qui a eu lieu au très beau Palais Mariano Fortuny du 11 juin au 6 novembre 2005¹⁵.

L'exposition occupe une unique salle, assez sombre, à l'étage noble du palais et présente entre autres quelques images photographiques et quelques programmes en noir et blanc de petites dimensions (*Dos, Main 2003 ; Profil, Tarse 2004*), qui sont essentiellement des expérimentations de différentes stratégies de modulation de la lumière et de la délocalisation. Mais plus que les simples images photographiques sous verre, ce sont surtout les objets photographiques de plus grandes dimensions qui s'imposent à l'attention du visiteur : un s'intitule *Sosein* (Fig. 1) et date de 2005 – même si sa gestation remonte à 2000 – et se déploie sur la paroi entière de la salle ; l'autre, de 2004-2005, s'intitule *Satori* (Fig. 2 et 3) et est composée d'une série de panneaux disposés sur deux parois de la salle.

Les deux œuvres sont composées d'une série de photos prises sans appareil – c'est-à-dire des photographies – qui représentent des corps humains. *Sosein* et *Satori* ont en commun un fond noir impenétrable d'où émergent les ombres des corps impressionnés, d'une blancheur vibrante, qui semblent flotter et échapper à l'apesanteur. Bien que la taille des corps humains soit préservée, les corps ne sont pas complètement co-présents avec l'observateur ; les corps mis en scène par *Sosein* et *Satori* sont des formes figuratives à peine saisissables, fantomatiques : ils semblent, en même temps être et ne pas être présents.

Par rapport au fond noir, les zones blanches et brillantes sont celles qui apparaissent comme plus fortement impressionnées par les corps, alors que les zones de l'image où le corps a impressionné la surface sensible avec moins d'intensité sont construites sur une modulation de gris. Les corps sont tracés sur la planche à travers des intensités lumineuses différentes : là où le corps a été impressionné avec force, la zone blanche est presque aveuglante, alors que là où le corps a été pressé avec moins de force, la trace construit une zone de gris qui semble représenter la dispersion et la pulvérisation de la matière des corps dans l'éther noir. Les corps impressionnés ont été complètement supprimés des détails au bénéfice d'un champ lumineux et d'un halo qui est cette zone brumeuse, sans contours définis, qui entoure le champ lumineux et qui sépare ce dernier du fond noir. Les corps impressionnés ont subi un processus de dépouillement des formes et d'augmentation de l'intensité lumineuse, intensité qui semble déborder, excéder des limites de leur enveloppe : la zone grise fonctionne comme contenant de cette lumière lumineuse et « excédante » des corps.

Si la technique du photogramme et la construction de la lumière sont communes à *Sosein* et à *Satori*, à un regard plus attentif aux effets de lumière et de volume, on s'aperçoit que la matérialité des surfaces photographiques dans les deux œuvres est traitée à travers différentes opérations de type sculptural : d'un côté nous avons des actions de soustraction et d'enlèvement de la matière photographique, et de l'autre des opérations d'accumulation et de rajout des matériaux divers.

¹⁵ Je remercie Paolo Fabbrì qui m'a signalé l'intérêt de cette exposition.

Sosein : la lumière sculptée « per via di levare »

Sosein (2000-2005) est une œuvre composée de 216 panneaux photographiques, 50 cm x 60 cm chacun pour un total de 16,2 m x 4 m.

Elle occupe presque la paroi tout entière de la salle du palais qui apparaît frontalement au visiteur de l'exposition. Chaque corps de lumière s'étend en hauteur sur 4 panneaux. Tous les corps, disposés sur plusieurs files de panneaux, sont mis à la verticale et se présentent frontalement à l'observateur, même s'ils fuient à toute co-présence vu que, étant des corps faits de la consistance de la lumière, c'est-à-dire d'énergie lumineuse et de contours incertains, ils n'ont pas de visages caractérisés ni, donc, d'identité. Tous les corps sont désindividualisés : la seule distinction à noter est que certains corps ont les bras ouverts, comme s'ils formaient la géométrie d'une croix, alors que d'autres laissent tomber les bras le long du corps. Ces corps ne sont pas désindividualisés seulement à cause de leur définition purement lumineuse, mais aussi parce que, positionnés en série à l'intérieur de panneaux de même grandeur, ils apparaissent dans un certain sens comme mis en cage et consignés à l'anonymat d'un processus sériel. La géométrie de leur positionnement régulier et récursif à l'intérieur du jeu des panneaux tout le long de la paroi fait d'eux des corps qui ont en commun un destin impersonnel.

Si, de l'observation des formes corporelles aveuglantes impressionnées sur la surface, nous nous déplaçons au traitement de la surface photographique même, nous pouvons remarquer qu'ici la planche noire impressionnée par la lumière reçoit l'attaque d'un outil perforant qui trouve et enlève du matériau photographique. La surface du papier photographique est trouée selon un effet de trame d'imprimerie répétitive. Cette surface trouée est superposée à d'autres surfaces perforées qui sont impressionnées par la lumière de la même façon : les trous des différentes surfaces photographiques se superposent asymétriquement pour ce qui concerne et la couleur et la forme, à tel point que l'effet global qui en résulte est celui d'un moirage, d'un chatouement. La superposition fait trépidier la surface. Et c'est à travers des opérations de superposition des surfaces photographiques et de soustraction de matériau photographique qu'on arrive à produire des effets de volume et de modelage. La brillance s'atténue dès qu'on approche du bénéfice de l'effet de volumétrie : l'allègement d'une partie de leur matière permet de faire figurer leur volume. La superposition des surfaces produit une granulosité des corps qui rassemble la configuration d'un épiderme vivant, stratifié et transparent.

Les corps, bien que non-caractérisés et privés d'identité, possèdent un épiderme : ce sont des corps qui respirent et vivent de la relation de l'échange entre intérieur et extérieur, entre soi et altérité. Et c'est, justement sur le rapport entre indistinguishabilité des visages, mimétique, et altérité que se joue le sens de cette œuvre. Les corps sont des petites figures géométriques faites en série, ce qui permet une unique différence entre les corps : le positionnement des bras qui dans un cas sont abandonnés le long du corps, dans l'autre mimant la forme de la croix et la crucifixion. Mais quel rapport existe-t-il entre les corps en série, privés d'identité et l'expérience unique et exemplaire de la crucifixion ?

La question de l'identité collective – mise en cause non seulement par la quantité des corps, mais aussi par leur sérialité, stratifiée dans le temps et par la superposition de surfaces perforées qui forment un épiderme – est clairement la clé interprétative de nos images. L'identité personnelle est niée à ces corps, en un premier temps par leur état de petites figures sans caractérisation du visage, placées à l'intérieur d'une grille de panneaux

réguliers, et dans un second temps par le fait que la stratification des surfaces photographiques perforées renvoie à une stratification d'enveloppes-peau différentes des corps propres. Chaque corps propre est en effet formé par les autres corps, par les autres enveloppes qui deviennent indiscernables de la matière du soi. Chaque corps est composé de la peau des autres, stratifiée sous la propre peau ; la chair du moi est formée à travers la stratification de la peau des autres. De plus, les figures sont désindividualisées non seulement parce qu'elles sont constituées de halos de lumière qui, à travers la vibration aveuglante et les contours incertains, empêchent toute sorte de caractérisation individuelle, mais sont rendues « impersonnelles » puisque enserrées rigideusement chacune à l'intérieur de l'espace rendu disponible par quatre panneaux, disposés paratactiquement et sur plusieurs files qui construisent l'entière géométrie de l'œuvre.

Le caractère problématique de l'identité est thématiquement par le titre : *Sosein*. Henri Foucault affirme¹⁶ avoir emprunté l'expression de *Minima Moralia* d'Adorno : bien qu'intraduisible, la signification littérale de *Sosein* est « être soi ». Comment donc ne pas se rendre compte de l'étroite relation entre cet « être soi » et la désindividualisation des identités mises en scène par des corps enserrés dans des panneaux répétés à l'horizontal et en vertical tout le long d'une paroi ? Ce titre « être soi » renvoie à la partie active, constructive de l'identité, alors que le compartimentage des corps représente la partie passive de l'identité collective. Les figures de lumière dans *Sosein* sont de deux types, actives et passives : celles avec les bras en forme de croix, qui accomplissent le sacrifice et les autres, les bras le long du corps, pour lesquelles le sacrifice est accompli.

Le compartimentage des corps identiques construit une collectivité impersonnelle, plus qu'une somme de personnes individuelles : les différents corps sont faits de la peau des autres, qui se stratifie en chaque corps et qui le constitue. La stratification de l'épiderme de ces corps est la mise en mémoire du passé d'une collectivité, de la vie d'un peuple, qui est réactualisé dans chaque homme dans le présent. La chair d'un peuple est constituée par la stratification de la peau des autres : la construction de l'identité va du même pas avec la stratification de l'altérité.

Ces corps sont désindividualisés parce qu'enserrés dans des configurations répétées qui les réduisent à l'identique, mais surtout parce que tout sujet est construit sur la stratification de peau d'autres sujets. Le compartimentage des corps est ici en relation avec le sacrifice des corps : ceux avec les bras levés sont sur la croix, ils s'immolent pour ceux aux bras le long du corps, pour lesquels le sacrifice se fait, et qui plus que les autres apparaissent ségrégués à l'intérieur des grilles des panneaux. La dialectique entre immolation et passivisation met en scène la réciprocité des corps : chacun doit s'immoler pour l'autre et en même temps il est celui pour lequel le sacrifice est fait. Chacun s'immole pour tous les autres, présents et futurs.

La composition *Sosein*, vue d'une certaine distance dans son ensemble, apparaît comme une grille de corps flottants dans l'éther : à ce propos Paimi¹⁷ affirme que le concept de Sosein d'Adorno est lié à la représentation artistique du corps humain après l'Holocauste et remarque que les corps paraissent s'envoler, l'incarnat s'atomiser et la chair humaine se transformer en nuages qui s'élèvent.

¹⁶ A ce sujet, voir D. Paimi, « La photographie sculptée », dans *Henri Foucault*, éd. Leo Scheer, Paris, 2005.

¹⁷ Paimi, *ib.*

La parfaite géométrie construite par la composition des panneaux où s'envolent des corps fébriles de lumière construit des patterns abstraits. La construction d'un pattern abstrait où les corps désindividualisés sont seulement des géométries, où seulement les relations formelles et les motifs décoratifs comptent, produisant une organisation ludique du sacrifié et de la tragédie d'un peuple ; l'intériorité des corps blancs et innocents, où la stratification de peaux dans la chair de l'individu renvoie à la récursivité d'une tragédie, et à la relation entre ségrégué et immolé, est en nette opposition avec cette énonciation géométrique, décorative, et donc macabre, du jeu avec la mort.

Le corps métallique des *Satori* et la cœnesthésie

Les compositions des *Satori*, bien qu'à première vue très ressemblantes à *Sosein*, présentent un traitement du matériel photographique complètement différent, additionnel, et touchent des thématiques presque opposées par rapport à celles de *Sosein* : le *satori* est en effet une illumination soudaine, un réveil, un ravissement, un moment épiphanique.

Les *Satori* exposés à Venise sont 7 pièces composées de 4 panneaux photographiques (52 cm x 62 cm) et d'épingles en inox (4 cm) chacune. Ces 4 panneaux sont disposés à la verticale et forment la figure entière d'un corps. Ces 7 compositions, qui forment une série, sont disposées sur une paroi de la salle d'exposition et un autre *Satori*, où les panneaux sont disposés à l'horizontale, est placé seul sur une autre paroi de la salle. Les corps féminins de *Satori* sont, privés de tout ancrage corporel : autant les corps debout suspendus dans l'éther disposés à la verticale (*Satori* M1, SM2, SM3, SM4, SM5, SM6) que celui couché à l'horizontale (*Satori* MM6), construisent toujours l'effet d'un corps sans poids à l'intérieur d'une atmosphère impalpable¹⁷⁸.

Dans la série *Satori*, le corps lumineux impressionné sur la planche à les bords vibrants : autour des zones du corps plus éblouissantes (parties de la tête ou des bras, ou du buste et du bassin selon les cas) il existe des zones floues, nébuleuses, sans forme et de basse densité de matière qui fonctionnent comme des auroles de corps. Mais ces zones brumeuses ne forment pas les limites des corps : par contre, ce qui constitue les limites du corps est le fait que la surface toute entière du corps – autant celle qui subit le plus de solarisation, que les zones floues plus grises – est littéralement « piquée » par une multitude de têtes d'épingles, enfoncées dans le papier photographique comme par un acupuncteur. Ce sont ces têtes d'épingles qui insistent sur les limites de la figure par rapport au fond noir.

Henri Foucault envahit la surface du corps impressionné par des milliers de minuscules épingleaux aux têtes scintillantes : les ombres blanches des corps capturent la lumière et reconquirent leur modelé grâce aux frémisses lumineux construits par le regard et le mouvement du spectateur. Comme l'affirme Didier Sémin : « La peau du modèle a la chair de poule d'acier chromé »¹⁷⁹. Ainsi, le halo qui entoure les zones du corps les plus intensément illuminées et qui construit une vibration, est presque entièrement par ces limites d'acier inox qui ramènent du contour au sein du vaporeux. Ces têtes d'épingles transforment les effets

¹⁷⁸ La différence entre les *Satori* M1-M6 et MM1 ce n'est pas la textualité de l'œuvre, son support formel, mais la disposition des panneaux, c'est-à-dire la pratique expositive du support matériel.

¹⁷⁹ D. Sémin, « Comme le frisson d'une armure : les *Satori* d'Henri Foucault », dans *Henri Foucault*, éd. Leo Scheer, 2005, p. 52-56. Sémin fait remarquer que ces œuvres mettent en scène savamment le style linéaire et le style pictural, le net et le flou : les images semblent d'une part dessinées par Dürer et de l'autre peintes par Rembrandt.

lumineux de la planche photographique et produisent une tension perceptive entre le rayonnement auratique de la lumière des corps et les petites et multiples perforations à travers lesquelles le corps se fait enveloppe, se « tient ensemble ». Ces perforations ne blessent pas le corps, ne le lacerent pas : au contraire elles ont le pouvoir de « le compacter » et de le délimiter, même si elles en accentuent la vibration.

Les objets *Satori* sont construits à travers des opérations qui dérivent de la technique sculpturale : pour construire les formes et les volumes, la technique soustractive de la matière à la manière de Michel-Ange n'est plus utilisée, comme dans *Sosein*, mais au contraire est utilisée celle « additionnelle » de la « mise aux points » de la surface photographique. Henri Foucault met aux points la surface floue du corps impressionné. La « mise aux points » est une action empruntée à la technique du sculpteur qui repère sur un modèle original (par exemple en plâtre) des points de référence que l'on matérialise par des clous. Reportés mécaniquement sur un bloc de pierre, ces points permettent au sculpteur d'esquisser grossièrement une copie. En les multipliant, on parvient à transposer plus fidèlement le modèle dans la pierre.

Si pour le sculpteur il s'agissait de multiplier les points de référence pour rendre vraisemblable la totalité du modèle du corps humain, dans *Satori* l'extension des points de référence sur toute la surface du corps ne vise pas à rendre plus fidèle la représentation du corps, mais plutôt à rendre visible la fonction de connecteur intersensoriel de l'enveloppe corporelle. Les têtes brillantes plantées sur les zones blanches du corps font frémir la chair : c'est la relation entre le métallique de l'acier inox et les zones blanches aux contours non définis qui crée la vibration. Nous sommes face à une tension entre le halo à travers lequel on donne dans le visible la figurativisation d'un surplus – vu que le halo renvoie à une force qui déborde des limites de son enveloppe – et l'armature métallique du corps qui, même en construisant les limites du corps, fait en sorte que ce dernier vibre encore plus. Dans ce sens la vibration sensorielle advient grâce à la piqure locale (intensité) dans la chair qui s'étend tout le long de l'enveloppe corporelle (extension) : *Satori* représente la construction d'une sensation cœnesthésique. Les têtes d'épingle forment sur le corps impressionné un réseau qui fonctionne comme une peau, comme une enveloppe qui met en relation l'ensemble des stimuli reçus : dans ce sens *Satori* met en scène le principe même de la cœnesthésie. Comme l'affirme Fontanille¹⁸⁰, on donne cœnesthésie lorsqu'il y a connexion générale et immédiate de toutes les sensations dans l'unique lieu qui leur soit commun : l'enveloppe corporelle. L'enveloppe corporelle a la capacité de lier l'ensemble des sensations, attire et lie chaque stimulus sensoriel. *Satori* représente une sensation très intense (acier qui brille) et en même temps très étendue (les têtes d'épingles s'étendent sur la totalité de la surface corporelle impressionnée sur la planche sensible). L'aiguillon local (le point lumière de chaque tête d'épingle) de la sensation est redistribué sur toute la surface : comme dans la cœnesthésie, le lieu de la sollicitation est redistribué dans le réseau de l'interconnexion globale.

La sensation du *Satori* est une activation sensorielle donnée par les points lumière distribuée dans le réseau cœnesthésique : la cœnesthésie est rejointe la plénitude de la sensation de soi. Dans la cœnesthésie le corps est entièrement en présence de lui-même : les sensations locales, les « aiguillons », sont redistribués dans le réseau global. Grâce à cette redistribution la partie du corps impressionnée qui est le plus dans l'ombre est perçue aussi intensément que la partie d'une blancheur aveuglante : chaque canal sensoriel activé est

¹⁸⁰ J. Fontanille, *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, 2004.

désindividualisé pour former la totalité intégrée de toutes les sollicitations. La cœnesthésie s'obtient par totalisation et intégration de valeurs.

Cette désindividualisation des sens en faveur du réseau cœnesthésique englobant construit ces corps comme des figures du plaisir, comme des corps en extase qui s'abandonnent. Les corps, en effet, ne pratiquent pas une action ou des déplacements (kinesthésie), mais seulement des *mouvements sur place*, auto-réfléchis, du corps sur lui-même.

Pour conclure

Sosein et *Satori* interrogent le corps humain comme un territoire sur lequel sont impressionnées des expériences « totales », comme celles du sacrifice et de l'extase. Les corps de ces œuvres photographiques sont des empreintes aveuglantes et anonymes qui théorisent sur la corporalité collective, c'est-à-dire sur la constitution d'un corps en communion, celui de la communauté (*Sosein*), et sur l'intimité de la sensation, c'est-à-dire sur la constitution d'un corps global, celui de la cœnesthésie (*Satori*). Les techniques sculpturales interviennent sur la planche impressionnée afin d'insister sur la relation entre le corps propre et les corps des autres « per via di levare » (stratification d'enveloppes dans *Sosein*) et sur la relation de la chair et de l'enveloppe corporelle (construction du corps-réseau à travers la « mise aux points » d'impulsions sensorielles dans *Satori*). De plus, il faut remarquer que les corps se constituent comme formants figuratifs à travers la « syntagmatisation » des panneaux, qui, pris en soi-même, restent « illisibles ». Dans le cas de *Sosein*, les panneaux s'étendent à la verticale et à l'horizontale et construisent un échiquier de corps où ces derniers sont mis en valeur pour leurs positions « jouables », alors que dans le cas de *Satori* les quatre panneaux sur lesquels prend forme le corps jouissant impressionné sont pulvérisés par le scintillement métallique des têtes d'épingles. Les panneaux noirs et mats se défont grâce à l'étrécissement des points lumière en acier qui perforent le corps : la piqure lumineuse fait disparaître les différentes sections à panneau où le corps est distribué et le dissout dans le réseau cœnesthésique de la sensation.

Maria Giulia DONDERO

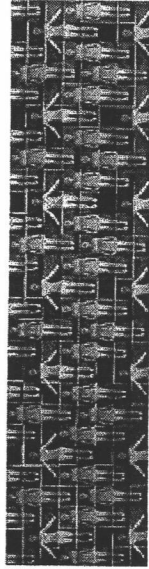


Fig. 1
Henri Foucault, *Sosein*, 2005.

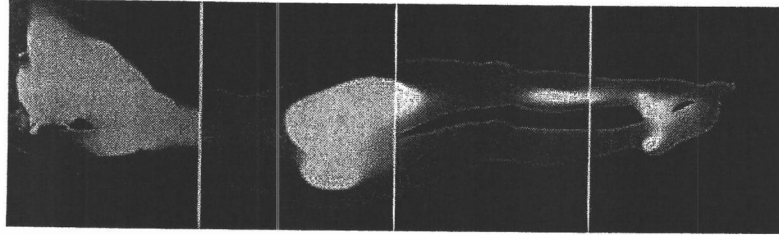


Fig. 2
Henri Foucault, *Satori*, 2004-2005.

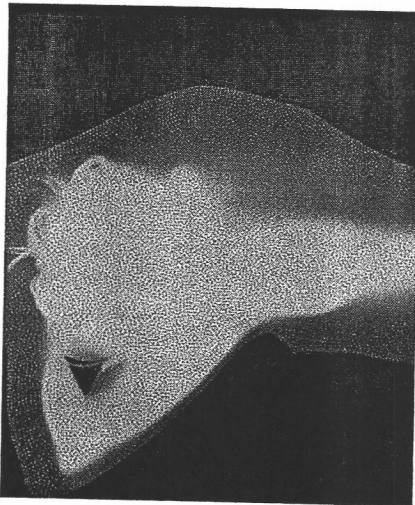


Fig. 3
Henri Foucault, Satori, 2004-2005.

DEGRES

Revue de synthèse à orientation sémiologique.
Publication internationale trimestrielle.

Éditeur : André Helbo
International advisory board : Michel Butor, Noam Chomsky, Umberto Eco,
Michael Riffaterre, Françoise Van Rossum-Guyon, a.o.

1.	<i>L'œuvre ouverte</i>	46/47.	<i>Science(s) du texte</i>
2.	<i>La notion de rupture</i>	48.	<i>La captation</i>
3.	<i>Théorie du référent</i>	49/50.	<i>Virages de la sémiologie</i>
4.	<i>Pratique du référent</i>	51.	<i>Signes et pratiques sociales</i>
5.	<i>Forme et transposition</i>	52.	<i>La musique comme langage I</i>
6.	<i>Théorie et pratique du code</i>	53.	<i>La musique comme langage II</i>
7/8.	<i>Théorie et pratique du code</i>	54/55.	<i>Lectures de Peirec</i>
9.	<i>Le signifiant</i>	56.	<i>Spectacle et communication</i>
10.	<i>Les modèles sémiologiques</i>	57.	<i>Signes et médias</i>
11/12.	<i>Linguistique, rhétorique, idéologie</i>	58.	<i>Images et médias</i>
13.	<i>Théâtre et sémiologie</i>	59.	<i>Figures de la bande dessinée</i>
14.	<i>La segmentation</i>	60/61.	<i>L'officine urbaine</i>
15.	<i>Le signe iconique</i>	62.	<i>Sémiologie et intelligence artificielle</i>
16.	<i>Sémiosis - Mimesis</i>	63.	<i>Le texte spectaculaire</i>
17.	<i>Transformation(s)</i>	64.	<i>Approches du cinéma I</i>
18.	<i>Sémiologie de la musique</i>	65.	<i>Approches du cinéma II</i>
19/20.	<i>Sémiologie de la musique</i>	66.	<i>Culture portugaise</i>
21.	<i>Sémioses urbaines</i>	67.	<i>Sémiotiques visuelles</i>
22.	<i>Communication et sujet</i>	68.	<i>Sémiologie et pratiques esthétiques</i>
23.	<i>Lieux du contemporain</i>	69/70.	<i>L'image cachée dans l'image</i>
24/25.	<i>Le conte populaire</i>	71.	<i>L'interprétation (I)</i>
26/27.	<i>Texte et idéologie</i>	72.	<i>L'interprétation (II)</i>
28.	<i>Langage et ex-communication</i>	73.	<i>Théâtre et cinéma</i>
29.	<i>Théorie et pratique de la réception</i>	74.	<i>Verbal, non verbal</i>
30.	<i>Sémiologie du spectacle I</i>	75/76.	<i>Emotions et complexité</i>
31.	<i>Sémiologie du spectacle II</i>	77.	<i>Enseigner la sémiologie</i>
32.	<i>Sémiologie du spectacle III</i>	78.	<i>Sémiologies en Belgique I</i>
33.	<i>Sémiologie du spectacle IV</i>	79/80.	<i>Sémiologies en Belgique II</i>
34.	<i>Frontières du savoir</i>	81.	<i>Paradoxaux I</i>
35/36.	<i>Lire l'image</i>	82.	<i>Paradoxaux II</i>
37.	<i>Approches de l'espace</i>	83.	<i>Études de réception</i>
38.	<i>Figures de la société</i>	84.	<i>Pragmatique et poétique</i>
39/40.	<i>Sémiologie et didactique des langues</i>	85/86.	<i>Cercle de Prague</i>
41.	<i>L'histoire littéraire et le texte</i>	87.	<i>Le sens du rythme</i>
42/43.	<i>Théorie littéraire</i>	88.	<i>Magritte I</i>
44.	<i>Sémiologie et sciences exactes</i>	89/90.	<i>Magritte II</i>
45.	<i>Le discours publicitaire I</i>	91.	<i>Énonciations</i>
	<i>Le discours publicitaire II</i>	92/93.	<i>Penser le multimédia</i>
		94.	<i>La lecture</i>
		95/96.	<i>Dramaturgie de l'écriture</i>

Address : Pl. C. Meunier 2, bte 13. 1190 Brussels - Belgium

Subscription rates :

1300 BF year + postage (150 BF Europe)

300 BF (non European subscr.)

Account Degrés 310-0149537-49 Banque Bruxelles-Lambert

CCP 000-1188802-67 de Degrés, A.S.B.L.

International post order Degrés