

Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique
appliquée



Anne Hénault (dir.)

ISBN : 979-10-231-3701-9

Odile Le Guern · Apprentissage de la texture par le récit et du récit par la texture : analyse d'un livre tactile

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



Le sens, le sensible, le réel est le résultat de plusieurs rencontres de chercheurs qui se sont déroulées à l'abbaye de Royaumont, avec l'objectif de faire le point sur l'évolution de la pratique sémiotique, depuis la disparition du fondateur de l'École sémiotique de Paris, A. J. Greimas. Sa fameuse *Sémantique structurale* (1966) avait, d'emblée, fixé des règles qui avaient bouleversé l'approche des significations, jusqu'alors cantonnée au domaine verbal : « C'est en connaissance de cause que nous proposons de considérer la perception comme le lieu non-linguistique où se situe l'appréhension de la signification. » La sémiotique « se reconnaît ouvertement comme une tentative de description du monde des qualités sensibles ».

Plusieurs des premiers continuateurs de cette aventure fondatrice se sont associés à de jeunes chercheurs pour proposer ces « Essais de sémiotique appliquée » qui constituent la pointe avancée de la sémiotique post-structurale. Ils concernent de nombreux domaines du sensible, *naturels* ou *culturels* (de la musique à la biologie), et demeurent cependant unifiés par la théorie puissante développée par l'École de Paris.

On sera toutefois surpris d'observer comment, sous l'emprise du sensible, l'expression de ces travaux – rigoureusement fidèle à la théorie d'ensemble sans prétendre à des vues définitives – se fait limpide et sensuelle, loin des arides calculs de la sémiotique narrative.

34€

979-10-231-0632-9



LE SENS, LE SENSIBLE, LE RÉEL

Anne Hénault est spécialiste des sciences du langage, professeur émérite à Sorbonne Université et vice-présidente de l'Association internationale de sémiotique. Elle travaille sur l'épistémologie de la sémiotique et a publié *Les Enjeux de la sémiotique* (2012), *Histoire de la sémiotique* (1997), *Le Pouvoir comme passion* (1994). Elle a dirigé *Questions de sémiotique* (2002) et *Ateliers de sémiotique visuelle* (2004). Elle est également l'auteur de nombreux articles.

Pour la sémiotique des formes signifiantes, le miroir des pierres qu'offre le site de Gavrinis aux écritures de la mer sur le sable, a valeur de question et même de démonstration.

1^{re} de couverture

Christine Delcourt, *Petits plis, mouvements de l'âme et de la mer*

4^e de couverture

Cliché Illés Sarkantyu

« [...] ce qui distingue le monument de Gavrinis de tous les dolmens que j'ai vus, c'est que presque toutes les pierres composant ses parois sont sculptées et couvertes de dessins bizarres. Ce sont des courbes, des lignes droites, brisées, tracées et combinées de cent manières différentes. Je ne saurais mieux les comparer qu'au tatouage des insulaires de la Nouvelle-Zélande [...]. Parmi une multitude de traits qu'on ne peut regarder que comme des ornements, on en distingue un petit nombre que leur régularité et leur disposition singulière pourrait faire ressembler à des caractères d'écriture. [...] Il y a encore des chevrons, des zigzags, et bien d'autres traits impossibles à décrire. » (Prosper Mérimée, *Notes de voyage dans l'Ouest de la France*, 1836.)

Maquette de couverture

Atelier Papier

Anne Hénault (dir.)

avec la collaboration de Denis Bertrand, Jean-François Bordron,
Verónica Estay Stange et Maria Giulia Dondero

Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique appliquée

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0632-9

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente

75006 Paris
tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>



Le réfectoire de l'abbaye de Royaumont
© Michel Chassat

TROISIÈME PARTIE

Le réel :
pratiques, objets médias

APPRENTISSAGE DE LA TEXTURE PAR LE RÉCIT
ET DU RÉCIT PAR LA TEXTURE :
ANALYSE D'UN LIVRE TACTILE¹

Odile Le Guern
Université Lumière Lyon 2

Le support tactile, à destination du public aveugle ou déficient visuel, est largement utilisé en milieu muséal pour faire découvrir les caractères d'un objet, sa forme, la manière dont s'agencent ses différentes parties. Le tactile et l'exploration du support tactile sont alors outils de connaissance : il s'agit de faire l'acquisition d'un savoir sur des objets du monde, la démarche est transitive. Nous voudrions envisager le tactile plutôt en amont, lorsqu'il fait lui-même l'objet d'une démarche d'apprentissage afin de devenir ensuite cet outil de connaissance du monde. Pour l'exploration des planches tactiles, souvent le code est donné sous forme de légende, mais il y a un apprentissage des textures par la perception de leurs différences qui feront sens. C'est ce que proposent certains livres tactiles à destination des enfants non voyants, où les textures ne sont plus au service du récit, mais où le récit devient le vecteur de l'apprentissage des textures. La démarche est alors réflexive ou métasémiotique.

Le livre de Virginia Allen Jensen *Attrape-moi!* en est une illustration. La quatrième de couverture semble bien mettre en avant la priorité de l'apprentissage tactile : « Ouvrez ce livre et fermez les yeux ! Cherchez et lisez du bout des doigts, tâtez les frontières, palpez les reliefs, distinguez le lisse du rugueux, affinez votre perception tactile ! C'est un jeu à la fois sensuel et précis pour retrouver une certaine conscience du toucher et partager ainsi avec les non-voyants la même découverte. » Entre démarche transitive et démarche réflexive, ce texte révèle une interaction au niveau de l'énoncé entre deux apprentissages, l'apprentissage du récit (pour une compétence de lecteur mais aussi de producteur de récit) au niveau du plan du contenu et l'apprentissage des textures qui portent le récit au niveau du plan de l'expression pour la mise en forme de la signification. Il y est aussi question de « partage » avec les non-

¹ Virginia Allen Jensen, *Attrape-moi!*, trad. Anne Fonsacq, Paris, Flammarion, coll. « Sélection du Père Castor », 1985.

voyants. Le texte, par l'intermédiaire de la deuxième personne, s'adresse aux voyants et propose au niveau du dispositif énonciatif une forme d'interaction entre lecteurs voyants et non voyants. Cet ouvrage a un double public, voyant et non voyant, ce dont témoigne le recours aux textures, mais aussi aux couleurs.

Le programme narratif est extrêmement simple : au lendemain d'une journée de jeu passée dans le champ des X en fleurs, Petit-Rugueux se réveille, pas en forme du tout. Il a contracté la *carréite*. Il prend alors, page 10, la forme tout à fait régulière du carré, annoncée, dès les pages 6 et 8, par la transformation de sa forme ovoïde en carré aux angles arrondis. L'ironie du texte est manifeste : devenir carré, c'est « perdre la forme » selon Long-Rugueux, qui conseille à Petit-Rugueux de se reposer pour retrouver la forme. « T'as plus du tout la forme ! » lui dit également Petit-Hérissé. Ce qui est, pour nous lecteur, une forme géométrique bien répertoriée devient, pour nos héros, une absence de forme !

368

Avant de poursuivre et d'entrer dans la lecture de cet album, il est nécessaire de préciser certains partis pris, ou certains enjeux de la représentation tactile. S'il est commun de dire que l'image visuelle figurative traditionnelle repose sur le principe de la ressemblance, de l'analogie entre l'objet représenté et sa représentation, il faut rappeler cependant que l'image reproduit essentiellement non pas les caractères de l'objet – et surtout pas, bien sûr, ces caractères dans leur intégralité – mais plutôt certaines conditions de la perception de cet objet. C'est le cas en particulier du code de la perspective. Les bords latéraux d'une table ou d'une route sont parallèles, ils ne convergent dans la distance qu'en fonction du point de vue d'un sujet de perception. Ce que veut reproduire l'image de manière ressemblante ou analogique se situerait donc davantage dans le fait qu'elle thématise² un regard porté sur un objet ou un ensemble d'objets, qu'elle révèle un processus de lecture d'une référence donnée, une forme d'énonciation de la réception fondée sur l'appréhension de cette référence par les capacités sensorielles de la vision. L'image rend compte d'un point de vue sur un objet plus que des objets eux-mêmes. Il devient alors évident qu'une transposition tactile ne peut pas se contenter de n'être qu'une mise en relief, où les silhouettes ne seraient plus que des masses indéchiffrables, où la distance serait rendue par des différences de taille relatives, où la convergence des lignes de fuite viendrait brouiller la reconstruction de l'espace représenté. Ainsi, une simple mise en relief de l'image plate, de ses lignes de force et des différents motifs qui la composent, à la manière de certains bas-reliefs architecturaux (on parle parfois

2 Le regard et la position du sujet observateur deviennent la thématique principale du tableau, les motifs qui le constituent au niveau du *dire* de l'énoncé ne sont que des prétextes pour *montrer* l'énonciation. On peut parler d'une *énonciation énoncée* par le dispositif perspectif.

de « sculpture plane »), n'est qu'une simple transposition encore soumise aux lois de la perception et de la représentation visuelle et donc en partie inaccessible à la lecture tactile par un non-voyant. L'iconicité de l'image tactile repose sur les conditions d'exploration de l'objet, sur la reconnaissance de certains des caractères de l'objet par l'exploration tactile. La composition d'un motif tactile semble investie d'une forme de dynamisme, qui ne simule pas le mouvement de l'objet représenté mais révèle le mouvement nécessaire à son exploration. Ainsi, s'il était possible de décomposer en unités de signification plus petites le motif d'un visage, on pourrait avancer que la connaissance de cet objet, et donc sa reconnaissance tactile en tant que motif et fait de représentation, repose essentiellement sur l'ovale du visage, sur l'arête du nez et sa place topologique à l'intérieur de la forme englobante de l'ovale. Graphiquement, l'arête du nez se présentera de profil alors que l'ovale rend compte d'un point de vue de face sur le visage. Il ne s'agit là aucunement d'une manière de dire par un double point de vue, au plan de l'expression, la mobilité du visage, conformément au projet de l'esthétique cubiste, mais bien plutôt de dire le mouvement exploratoire de la main sur le visage à découvrir. On peut avancer une analyse similaire pour la représentation d'un verre. L'intervention du point de vue transforme systématiquement le cercle qui constitue le haut du verre en ellipse. Une représentation sur papier thermoformé par exemple, destinée uniquement à la lecture tactile par un lecteur non voyant, ramène déjà l'objet à la bidimensionnalité du support : le volume disparaît pour laisser place à une trace en relief de ce que seraient les contours de l'objet traduit graphiquement par le dessin. Mais, pour que la lecture de cette trace permette la reconnaissance de l'objet représenté, la représentation le décompose, sélectionne certains de ses caractères ou composants formels (rectangle ouvert formé par les bords latéraux et la base du verre, cercle et non pas ellipse de sa partie supérieure) et sollicite un *interprétant*, image mentale tactile de l'objet verre qui résulte de la manipulation de l'objet lui-même inscrite dans une temporalité. Cette représentation, qui nous rappelle encore une fois la multiplicité des points de vue chère à l'esthétique cubiste, ne dit pas le déplacement du regard autour du verre, mais se fait l'*indice* de sa manipulation et de son exploration tactile pour la construction d'un schéma de base nécessaire à son identification. Nous parlerons d'*iconicité tactile*.

La mise en relief n'est donc pas simple transposition, et ne devrait pas relever d'une iconicité par rapport à une représentation visuelle de l'objet, mais plutôt se présenter comme la trace indicielle de l'analyse de l'objet par l'exploration tactile. L'encodage de cette mise en relief suppose une décomposition et une sélection de certains traits ou formants tactilement pertinents pour une recomposition en réception. En raison de cette nécessité du recours à la

schématisation, la représentation tactile renonce obligatoirement à un fort degré d'*iconicité*³ et s'inscrit de ce fait souvent dans une démarche de catégorisation des objets du monde plutôt que dans une démarche de représentation d'objets particuliers, même si elle n'est pas dépourvue non plus de toute possibilité d'attribuer des propriétés particulières à un objet. Il s'agit d'identifier une classe ou catégorie d'objets et non une occurrence d'objet, un portail roman dont celui de Cluny ne serait qu'un exemple⁴. Ce qui nous amène à une autre forme de catégorisation, celle des qualités d'objets (et non plus des objets eux-mêmes) et de leur perception par la catégorisation des sensations tactiles qui vont en rendre compte. Ainsi, le rouge pourrait s'opposer au vert par la différence tactile perçue entre le lisse et le rugueux. Cela peut aller jusqu'à une forme de renoncement à toute tentative de représentation figurative pour privilégier la catégorisation des sensations tactiles (et non plus des objets supports), ces sensations accédant ainsi au statut de formes. Leur catégorisation participe à leur apprentissage.

370

C'est ce que nous aimerions montrer à travers l'analyse du livre de Virginia Allen Jensen, *Attrape-moi!* L'album écarte toute représentation figurative au profit de l'abstraction. Voici donc un livre fait de lignes, de formes géométriques et de textures, prises le plus souvent dans un système d'oppositions binaires très codifié. Rien de figuratif n'est proposé au lecteur dans l'exploration tactile des pages. La mise en figures sera donc, essentiellement, mais très partiellement et très implicitement, prise en charge par le texte. Elle va permettre au lecteur de s'appropriier le code, d'attribuer des significations concrètes à des manifestations abstraites, en vérifiant les hypothèses éventuellement formulées lors de l'exploration tactile. Le texte sera porteur de possibles inférences figuratives. Ainsi, certains motifs reçoivent de la part du texte une lecture figurative explicite, mais de manière indirecte à la faveur d'une structure prépositionnelle : je déduis par exemple que « les X en fleurs » dont parle le texte sont de nature végétale. Le texte reste généralement très en retrait de cette fonction de mise en figures. S'il est dit que les personnages jouent « loin de leurs maisons », si Long-Rugueux les enjoint de « rentrer à la maison », ces maisons, qui ne sont tactilement et visuellement que des formes géométriques, reçoivent le plus souvent par le texte leur désignation géométrique : Petit-Hérissé « se faufile dans le triangle » et « Petit-Rugueux et Long-Rugueux rentrent chez eux, dans le cercle ». Ce que le texte explicite surtout, c'est l'opposition thématique plus abstraite entre intérieur et extérieur, par les adverbes ou prépositions de lieu,

3 Le terme est à prendre ici au sens le plus ordinaire de « ressemblance » entre un objet et sa représentation.

4 Nous faisons référence au très beau document réalisé en 2011 par les Éditions du patrimoine et le Centre des monuments nationaux pour Cluny, *Sensitif : l'abbaye de Cluny*, constitué d'un livret couleur, d'un livret contrasté et d'un ensemble de planches thermoformées.

liés à des notations de mouvement. À noter également que les taches tactiles de plus grandes dimensions ne sont jamais désignées par l'évocation de liens de parenté. Long-Rugueux et Gros-Rugueux ne sont pas Papa-Rugueux ou Maman-Rugueux. Le texte est ici totalement redondant par rapport à l'image, tactile ou visuelle, puisque le doigt ou l'œil perçoivent fort bien la différence de taille entre la surface occupée par Long-Rugueux et Petit-Rugueux. Ce sont seulement les rôles *actantiels* dévolus par le récit à Long-Rugueux ou Gros-Rugueux, autorité et détention d'un savoir, qui permettent au lecteur de les envisager comme adultes et plus particulièrement comme parents. Ces quelques remarques nous amènent à dire que l'album fonctionne davantage à un niveau *thématique* et abstrait, que la lecture *figurative* est le résultat d'un certain nombre d'inférences qui résultent de la complémentarité ou de l'interaction entre le texte et l'image et que ce parti pris pour une certaine forme d'abstraction est finalement au service de la discrimination des formes et des textures, pour un apprentissage de la perception tactile.

Venons-en à l'analyse des composants de l'histoire, à l'observation des grandeurs figuratives que constituent l'organisation spatiale et le dispositif actoriel du récit.

1. Les lieux s'organisent selon une opposition de contenu, /intérieur/ *vs* /extérieur/. Des formes géométriques, cercle, triangle, hexagone, figures de la fermeture, opèrent clairement cette ségrégation des espaces, intérieur et extérieur⁵. Cette opposition de contenu reste thématique, elle n'est jamais vraiment mise en figure par le texte. Nous l'avons déjà évoqué : il est simplement dit, par exemple, que Petit-Hérissé « se faufile dans le triangle et se pelotonne contre Grand-Hérissé », « blotti dans un angle ». Les autres figures reçoivent elles aussi leur appellation géométrique, sans autre investissement sémantique plus figuratif, le texte ne désigne que deux fois ces espaces, comme /maison/⁶. La figure de la maison est rarement prise en charge par des substantifs autres que ceux qui désignent des formes géométriques, elle se profile implicitement par l'intermédiaire de verbes de mouvement associés à des prépositions : « Petit-Rugueux et Long-Rugueux rentrent chez eux, dans le cercle »⁷. Malgré cette volonté d'en rester au niveau de lecture le plus abstrait, le texte permet donc au jeune lecteur d'inférer que le triangle est bien la maison de Grand-Hérissé

5 Ils sont délimités par trois, voire quatre traits pleins en relief.

6 « Loin de leurs maisons, Petit-Rugueux et Petit-Hérissé jouent à chat » (p. 2) ; « Maintenant, il faut rentrer à la maison. » (p. 5.)

7 Mais la mise en figure passe-t-elle de manière privilégiée par les substantifs ?

et de Petit-Hérissé, le cercle, celle de Long-Rugueux, Gros-Rugueux et Petit-Rugueux⁸.

L'opposition /intérieur/ vs /extérieur/ est homologable à l'opposition /ouverture/ vs /fermeture/ prise en charge au plan de l'expression par l'opposition [clôture assurée par la forme géométrique] vs [clôture non matérialisée de la page]. Il faut noter cependant qu'il n'y a pas de différence de texture entre les zones périphériques ouvertes de la page, celles qui renvoient à l'extérieur, et la zone centrale enserrée par la forme géométrique, qui renvoie à l'intérieur: elles sont [lisses] toutes les deux. Elles partagent le fait de signifier le /vide/, c'est-à-dire le contenant potentiel d'une autre forme, d'une autre texture actualisable. Le [lisse] va s'opposer, sur le plan de l'expression, à une autre texture qui, exprimant une /présence/, présence des acteurs en particulier, sur le plan du contenu fait du [lisse] l'expression de l'absence/. Pour reprendre l'opposition posée par Jean-Marie Floch⁹, les catégories plastiques de la texture, le paradigme des différentes textures ([lisse], [rugueux], [rayé], [hérissé], [tacheté]), se réaliseront alors en termes de contrastes plastiques sur le syntagme de la page. Et le rôle de la perception de ces contrastes dans l'acquisition d'un code tactile envisageable en termes de catégories est sans aucun doute important. L'interprétation de certaines pages de l'album repose sur une double structure de type semi-symbolique ou sur une mise en abyme de l'une dans l'autre, si l'on pose que la première sert d'arrière-plan à la seconde, de « fond tactile », pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty¹⁰. Ainsi, l'opposition entre les [zones marginales] et la [zone centrale] constitue ce premier « fond tactile » qui permet de différencier l'/extérieur/ de l'/intérieur/. Puis la [zone centrale] devient à son tour le lieu de l'opposition entre le [lisse] et d'[autres textures] pour signifier l'absence/ ou la /présence/ des acteurs du récit. Cependant, il n'est pas certain que l'exploration de la page organise ainsi chronologiquement la découverte. Le temps et le mouvement sont certes nécessaires à l'émergence de la texture :

Il y a des phénomènes tactiles, de prétendues qualités tactiles, comme le rude et le lisse, qui disparaissent absolument si l'on en soustrait le mouvement explorateur. Le mouvement et le temps ne sont pas seulement une condition

8 Il faut noter également que ces formes géométriques sont totalement autonomes par rapport aux objets du monde auxquels elles renvoient. Il ne s'agit pas par exemple des formants de base (ou *formèmes*) que l'on utiliserait pour schématiser une maison : un carré surmonté d'un triangle.

9 Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris/Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, pour l'analyse d'un *Nu* de Boubat.

10 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002 : « si je touche une étoffe de lin ou une brosse, entre les piquants de la brosse ou les fils de lin, il n'y a pas un néant tactile, mais un espace tactile sans matière, un fond tactile. » (p. 365.)

objective du toucher connaissant, mais une composante phénoménale des données tactiles. Ils effectuent la mise en forme des phénomènes tactiles, comme la lumière dessine les configurations d'une surface visible.

Mais Merleau-Ponty poursuit : « Le lisse », par exemple, est « la manière dont une surface utilise le temps de notre exploration tactile ou module le mouvement de notre main. Le style de ces modulations définit autant de modes d'apparition du phénomène tactile »¹¹. La tabularité de la page organise le mouvement et le temps de l'exploration de manière aléatoire, et la présence des acteurs – [rugueux] *vs* [lisse] –, leur position, à l'intérieur ou à l'extérieur, relève d'une synthèse que le texte confirme tout autant qu'il la prépare, en amont, par les présupposés qu'il contient.

Le [cercle] et le [triangle] correspondent respectivement, nous l'avons dit, à la /maison/ de Petit-Rugueux et de Petit-Hérissé. L'hexagone, forme intermédiaire entre le triangle et le cercle, forme brisée, encore anguleuse, mais qui tend vers la continuité linéaire du cercle, a, quant à lui, un statut particulier. Il semble être une autre zone de jeu, d'activité, réservée aux enfants, puisque seuls y apparaissent Petit-Rugueux et Petit-Hérissé, qui y retrouvent Petit-Rayé et Petit-Tacheté pour jouer à attraper une tache de Petit-Tacheté. À cette volonté d'en rester au niveau le plus abstrait des formes géométriques et de l'opposition thématique /intérieur/ *vs* /extérieur/ s'ajoute, semble-t-il, le projet d'inscrire ces formes géométriques dans un système d'opposition binaire. En effet, si le récit en propose bien trois, on peut émettre l'hypothèse qu'en vertu de son statut particulier dans le récit, l'hexagone est un compromis, sorte de fusion formelle entre le triangle et le cercle, un peu comme le vert résulte, en manifestation de surface, du mélange du bleu et du jaune. Sorte de lieu communautaire, semi-privé, semi-public, espace fermé, mais public, la forme hexagonale, dans cette tension entre le cercle et le triangle, en est l'expression plastique et casse l'homologation semi-symbolique qui associerait [fermé] à /privé/ et [ouvert] à /public/.

L'espace extérieur, celui de l'ouverture, n'a d'autre limite que celles que lui imposent les limites de la page support. Il ne se laisse donc pas définir par sa forme, mais plutôt par les éléments qui le composent : « le champ des X en fleurs », « le sentier en dents de scie le long des buissons ronds », le sentier droit et le sentier en zigzag¹². La taille des fleurs obéit à un principe d'opposition

¹¹ *Ibid.*, p. 364.

¹² Dispersion de croix différemment orientées et de cercles, de deux tailles différentes pour les fleurs et les buissons. L'orientation des croix, croix droites ou croix de Saint-André, ne semble pas investie d'une signification particulière et ne fait qu'ajouter à l'effet de dispersion du champ de fleurs déjà traduit par la disposition aléatoire des motifs sur l'espace de la page.

inaire, [grand] vs [petit]¹³, et elle sollicite deux configurations plastiques : les petites fleurs sont réalisées à l'aide de petits points réguliers, les grandes fleurs sont réalisées à l'aide de points qui vont en s'élargissant du cœur vers la périphérie. On peut faire la même remarque pour le motif des buissons, pris en charge par des cercles de deux tailles différentes, les plus petits en trait plein, les plus grands en trait discontinu. Là aussi, l'opposition binaire semble modulée. L'élargissement des points pour les fleurs et la discontinuité du trait pour les buissons semblent véhiculer une information aspectuelle : fleurs et buissons ne sont pas seulement grands, ils grandissent ou s'épanouissent sous le doigt du lecteur. De la même manière, il est difficile de savoir si le sentier [en dents de scie], le sentier [droit] et le sentier [en zigzag] sont trois sentiers différents ou le même sentier qui subit des transformations au cours de l'histoire¹⁴. Nous pencherons pour la deuxième interprétation avec les deux arguments suivants : le motif du sentier se situe toujours en bas de la page, la souligne d'une certaine manière et assure, pour la lecture tactile, une forme de continuité dans le passage d'une page à l'autre. S'il est un chemin de promenades et d'aventures pour les personnages pris dans les événements successifs qui constituent l'énoncé du récit, il est aussi, du point de vue de l'énonciation de la réception, le chemin de sa lecture, sorte de guide qui permettra au lecteur, après l'exploration d'une page, de passer à la suivante. Par ailleurs, la forme du sentier est associée à des activités, à des lieux, à des états émotifs : simple guide de lecture, il est souvent [droit] à l'approche des lieux d'habitation, [en dents de scie] régulières pour les espaces extérieurs, il prend une forme [en zigzag] tout à fait irrégulière à l'approche des espaces de jeux, pour traduire la précipitation des événements et l'émotion des personnages, leur étonnement devant cette étrange maladie qui les affecte successivement et sur laquelle nous reviendrons, la *carréite*. Enfin, dans sa forme [zigzag], il est toujours associé à l'hexagone, ce qui nous permet, là aussi, d'avancer l'hypothèse que cette forme particulière est un compromis de réalisation de surface pour les deux formes fondamentales du sentier [droit] et du sentier [en dents de scie], dont il offre les angles tout en ménageant aussi de longues lignes droites.

D'un côté, l'aspectualisation de la représentation tactile des fleurs et des buissons relève d'un « devenir » et l'on ne peut pas « faire état du devenir sans prendre en considération sa vitesse, son tempo » qui en règle la durée¹⁵. De l'autre,

13 Pour /grand/ vs /petit/ !

14 Les transformations sont sensibles au niveau de l'expression plastique. Le sentier est constitué d'une seule ligne en pointillé lorsqu'il est en dents de scie ; cette ligne est doublée de part et d'autre de traits pleins pour le sentier en zigzag. Enfin, une bande plus large de points représente le sentier droit.

15 Claude Zilberberg, « Précis de grammaire tensve », *Tangence*, 70, 2002, p. 114.

alors que les associations sentier [droit] et /lieux d'habitation/ ou sentier [en dents de scie] et espaces ouverts relèvent des états de choses et de l'habitude, d'une iconisation (stabilisation) des formes en vue de leur codification, le sentier [en zigzag] associé à l'hexagone crée ou souligne l'événement, événement tactile avant d'être événement narratif. Sa lecture nécessite un réajustement constant du toucher, du geste qui explore la page, puis qu'il est irrégulier et fait du lecteur un sujet « mobilisé » pour la visée de l'événement que constitue cet incident tactile de la ligne brisée irrégulière et de son déploiement au-delà de la zone de bas de page qu'elle occupe habituellement. Cette forme du sentier [en zigzag] est également associée, nous l'avons dit, à des affects, émotion, étonnement, précipitation dont témoigne le texte : Petit-Hérissé est dit « encore tout essoufflé », annonçant à ses amis : « Venez voir ce qui est arrivé à Petit-Rugueux ! C'est drôlement drôle. Dépêchez-vous ! »

2. Petit-Rugueux et Petit-Hérissé sont les acteurs principaux de cette histoire, auxquels viennent s'adjoindre plus loin Petit-Rayé et Petit-Tacheté. Petit-Rugueux est entouré de Long-Rugueux et Gros-Rugueux. Petit-Hérissé est accompagné de Grand-Hérissé, près duquel il vient se blottir pour dormir. Petit-Rayé et Petit-Tacheté sont seuls mais occupés, déjà dès la page 13, à rattraper l'une des taches de Petit-Tacheté, jeu qu'ils poursuivront à quatre, avec Petit-Rugueux et Petit-Hérissé, page 23, dernière planche de l'histoire. Nous ne connaissons pas l'issue de cette quête ludique, parallèle à l'autre récit, celui de la maladie contractée par les personnages – la *carréite* – et de sa guérison, mais, nous y reviendrons, elle semble ouvrir des perspectives plus métasémiotiques que narratives. Mise en présence des acteurs sous le doigt par l'événement tactile que constitue le contraste plastique [lisse] *vs* [rugueux], par exemple, ou l'apparition d'une texture marquée sur une texture non marquée. Pour la page puis le cercle, le triangle ou l'hexagone, la perception délimite une étendue et se fait sur le mode de la saisie, le repérage de la forme marquée relève de la visée d'une zone d'intensité maximale de la perception ou de « saillance perceptive¹⁶ ». Cela dit, le [lisse] et le /vide/ auquel il renvoie sur le plan du contenu, ce « fond tactile » évoqué plus haut, n'est pas un « rien pur » mais le rien de quelque chose¹⁷. L'événement de la rencontre sous le doigt de la tache

16 « Sélectionner dans une étendue ouverte la zone où s'exerce la perception la plus intense ; [...] renoncer à l'étendue et au nombre des objets au profit de la saillance perceptive de quelques uns ou d'un seul » (Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga, 1998, p. 96).

17 Nous reprenons ici l'opposition d'origine aristotélicienne utilisée par Victor Stoichita entre « *nihil negativum* » et « *nihil privativum* » (dans *L'Instauration du tableau*, Paris, Droz, 1999, p. 366) : « Le *nihil negativum* de la vie est la représentation de la mort, le rien négatif du discours est le silence. [...] le rien négatif de l'image est l'image de l'absence d'image. »

tactile est attendu, et cette attente fait là encore du lecteur un sujet mobilisé, cet événement est l'objet de la quête de cette exploration tactile que constitue la lecture, qui l'actualise pour une mise en présence réalisée des acteurs avec le sujet lecteur.

376

Tous ces personnages se présentent sous la forme de taches irrégulières, plutôt ovoïdes et plus ou moins allongées, le caractère tactile de chacun s'opposant, au niveau de la sensation, d'abord, nous l'avons vu, au /lisse/ de la page, puis aux autres textures, [rugueux], [hérissé], [rayé], [tacheté] tenant lieu, au niveau de l'interprétation du récit, de support à l'/identité familiale/. Au plan du contenu, l'opposition formelle de taille, prise en charge également par le texte avec les adjectifs « petit », « long », « gros », « grand », permet d'inférer des relations familiales : /parents ou adultes/ *vs* /enfants/. Inférence qu'il est également possible de faire à partir des propos échangés par les personnages et qui définissent leur rôle : « Pas question ! [...] Vous jouerez demain. Maintenant, il faut rentrer à la maison. Il est tard », telle est la réponse de Long-Rugueux à Petit-Rugueux et Petit-Hérissé, qui voulaient encore jouer à cache-cache¹⁸. La forme, contrairement au caractère tactile des taches qui constituent les personnages, n'est pas identitaire, mais purement accidentelle ; symptôme tactile de la maladie qui fait écho au symptôme visuel de la couleur rouge¹⁹, elle est liée aux contingences du récit. L'opposition de couleurs [rouge] / [jaune] vient ici aussi doubler l'opposition tactile de forme [carré] / [non carré] et le rouge apparaît progressivement, alors que le carré commence à se manifester par l'apparition des angles arrondis de la figure pour traduire l'aspectualité : Petit-Rugueux est en train de tomber malade.

Si la texture est l'expression de l'identité familiale, l'épisode de la tache oubliée de Petit-Tacheté constitue une transgression par rapport au code : ce qui était donné comme signe identitaire caractérisé par une certaine permanence semble aussi pouvoir faire l'objet d'un événement accidentel. Une sorte de récit parallèle à celui de la maladie et de la guérison de Petit-Rugueux et de ses camarades est alors amorcé à la page 12. « Petit-Tacheté et Petit-Rayé jouent à attraper une tache de Petit-Tacheté » et ne parviennent pas à distraire Petit-Hérissé de ce qui le préoccupe : le nouvel aspect de Petit-Rugueux atteint par la *carréite*.

18 Là encore, il semble possible d'analyser une présentation apparemment ternaire en structure binaire : « petit » s'oppose à « grand » pour l'unique adulte qui accompagne Petit-Hérissé, « grand » se décline à son tour en « long » ou « gros » pour les parents de Petit-Rugueux.

19 Le livre de Virginia Allen Jensen n'est pas réservé aux non-voyants. La quatrième de couverture précise qu'il est une invitation à affiner notre perception tactile. « C'est un jeu à la fois sensuel et précis pour retrouver une certaine conscience du toucher et partager ainsi avec les non-voyants la même découverte ». Ce qui a pour conséquence l'intervention d'un code couleur, qui peut se trouver investi de valeur sémantique au plan du contenu par le jeu des inférences que propose le texte.

Mieux, ils abandonnent eux-mêmes leur jeu et oublient dans l'hexagone la tache de Petit-Tacheté. Mais ce qui aurait pu devenir l'objet d'une nouvelle quête pour nos personnages : retrouver la tache oubliée, comme on retrouve la forme, restera une activité ludique, qui réapparaît pour venir clore le récit initial après la guérison de nos quatre héros. Cette clôture du récit initial ouvre sur une nouvelle exploration de l'album par le lecteur et l'invite à devenir le sujet de cette nouvelle quête. Le texte est là encore, le plus souvent, très implicite : Petit-Rayé et Petit-Tacheté, « qui avaient oublié quelque chose dans l'hexagone », rejoignent Petit-Hérissé pour aller à la rencontre de Petit-Rugueux. Ce n'est que par un retour sur l'exploration tactile des pages précédentes que le lecteur pourra découvrir la tache de Petit-Tacheté dans l'hexagone et assister à l'émergence de ce récit parallèle. La lecture linéaire de l'album est transgressée par la nécessité de ce retour en arrière qui relève de l'événement, d'un « survenir » ; au moment de fermer l'album, il faut revenir en arrière. Cette tache endosse alors un rôle tout à fait particulier, car elle vient perturber ce que le lecteur croyait savoir sur le code de représentation proposé par l'auteur : la forme des personnages serait accidentelle, elle peut varier, alors que la texture est identitaire, donc permanente – mais comment pourrait-elle l'être si elle est elle-même soumise à variation ? Ainsi, est suggérée une autre possibilité de codification où seraient inversées les significations propres à la forme et à la texture. Le récit dans lequel une telle entorse au code initial entraîne le lecteur n'est plus celui de Petit-Rugueux qui doit retrouver la santé (la forme) ou celui de Petit-Tacheté qui doit retrouver sa tache perdue, mais celui de l'acquisition d'une compétence, compétence tactile où le jeu des significations reste aléatoire, arbitraire et conventionnel. C'est une façon de dire que le code n'est établi que pour cet album et qu'il pourrait être différent pour un autre, que le plus important se situe au niveau de l'opposition des valeurs²⁰ entre unités relevant du même plan et non pas seulement au niveau des correspondances entre des formes et leur signification, et, pour ce qui nous concerne, relevant du plan de l'expression, en fondant des oppositions de formes et de textures pour l'apprentissage de la sensation tactile. Enfin, et cela découle du point précédent, à un programme narratif très classique concernant l'énoncé, où un sujet, Petit-Rugueux, souhaite retrouver la forme, se substitue un programme narratif qui concerne l'énonciation de la réception. Le sujet est alors le lecteur en quête d'une tache oubliée, mais surtout d'un code tactile, la tache n'en étant ici qu'une des manifestations, et une manifestation transgressive, la transgression ou l'exception à la règle étant le plus sûr moyen finalement de révéler qu'il y a code.

20 Au sens de Saussure.

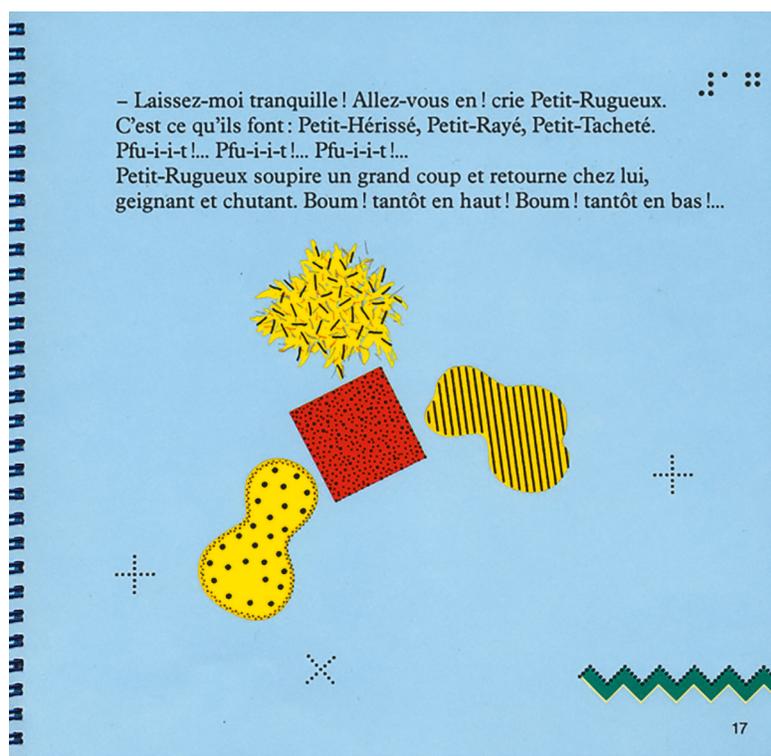
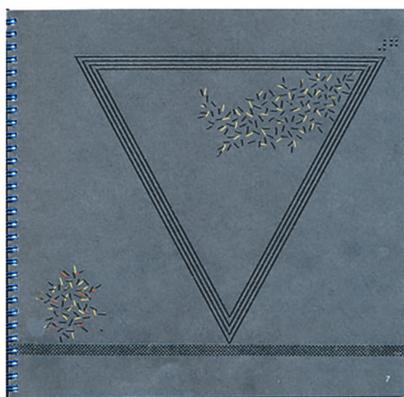
La démarche de l'auteur semble être de construire un univers de discours qui prend son autonomie par rapport au monde en catégorisant des qualités d'objets et non des objets, en catégorisant les sensations et non les objets du monde dont elles pourraient être les qualités. La qualité devient donc signe à part entière et pas seulement un opérateur de signe qui permettrait l'identification d'un objet. La tache texturée (rugueuse, rayée, tachetée, hérissée), spatialement et temporellement déterminée par la place qu'elle occupe sur l'objet livre, et la page en particulier, et dans la durée de la lecture, fonctionne d'abord comme signe iconique de cette qualité même, de la rugosité par exemple. Son intégration dans une relation de type indiciel relève de la fonction du texte, fonction référentielle en direction des objets du monde, mais récit qui n'est que le vecteur, ou le sujet opérateur pour le lecteur, de l'apprentissage sensoriel des oppositions de valeurs entre textures. Pour reprendre, en la retournant, la proposition de Umberto Eco²¹, on peut dire que c'est moins le lecteur qui participe à l'élaboration du récit que le récit qui sollicite la collaboration du lecteur pour le mettre en conjonction, dans un premier temps, celui de la lecture de l'album, avec un code tactile, mais surtout, pour d'autres expériences ultérieures, avec une compétence tactile qu'il s'agit de développer. On entre dans une logique de système plus que dans une logique de code. La quatrième de couverture de l'album précise qu'il est une invitation à affiner notre perception tactile. « C'est un jeu à la fois sensuel et précis pour retrouver une certaine conscience du toucher et partager ainsi avec les non-voyants la même découverte ». Cet apprentissage passe par le mouvement exploratoire de la main sur la page, par la saisie de l'étendue de la page, par le programme de l'exploration des contrastes tactiles qui vise l'établissement des catégories tactiles ou le diagramme des textures²².

Si j'ai choisi cet album, en apparence bien anodin, comme objet d'analyse, c'est qu'il m'est apparu comme un objet qui expose ses propres règles de constitution pour en faire un objet « singulier » et qu'il se présente donc comme un « objet théorique » potentiel nous permettant de réfléchir sur l'expérience sensorielle à laquelle il nous invite.

Quelques images :

21 Umberto Eco, Lector in fabula. *Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

22 Jacques Fontanille, « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux actes sémiotiques*, 61-62-63, 1999, p. 24.



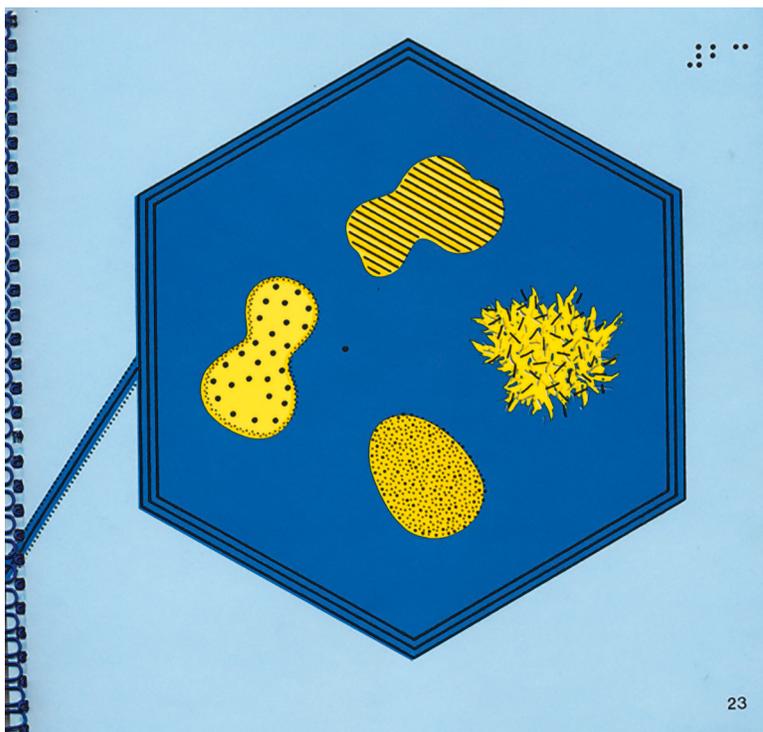


TABLE DES MATIÈRES

Préambule	
Anne Hénault	7
Introduction	
Jean-François Bordron et Denis Bertrand	13

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIE : HISTOIRE DES DOMAINES

La Conscience	
John R. Searle	21
La non-généricité comme méthode de composition à la renaissance	
Jean Petitot	49
L'intelligibilité phénoménologique du signe : la preuve par la N400	
David Piotrowski	83
Henri-Cartier-Bresson (HCB) : Non-généricité et expressivité plastique	
Anne Hénault	117
Perspective archéosémiotique sur Palmyre	
Manar Hammad	137
La psychosémiotique : un vœu pieux de Greimas	
Ivan Darrault-Harris	153

DEUXIÈME PARTIE

LE SENSIBLE : FIGURATIVITÉ ET PERCEPTION

M'hypothèse tensive : point de vue ou théorie ?	
Claude Zilberberg	169
Corps communicant et corps signifiant	
Jacques Fontanille	185
La tasse, le mug, le bol : petite histoire du temps domestiqué	
Anne Beyaert-Geslin	197

Sémiotique, perception et multimodalité	
Jean-François Bordron	217
Sens, sensible, symbolique	
Pierre Boudon	231
Perception et signification : pour une problématisation de la sémiologie perspective	
Audrey Moutat	245
« Là partout dans l'atmosphère » : rythme et signification infra-iconique	
Verónica Estay Stange	263
Semi-symbolisme et efficacité symbolique	
Denis Bertrand	273

TROISIÈME PARTIE

LE RÉEL : PRATIQUES, OBJETS MÉDIAS

586

La figuration des mécanismes sémantiques	
Bernard Pottier	287
L'œuvre de main : pour une sémiotique haptologique	
Herman Parret	301
L'énonciation comme pratique : contexte et médiations	
Marie Colas-Blaise	321
Le sens de la gestualité	
Diana Luz Pessoa de Barros	335
Sémiotique et thérapeutique dans les troubles du langage : le cas du bégaiement	
Anne Croll	345
Apprentissage de la texture par le récit et du récit par la texture : analyse d'un livre tactile	
Odile Le Guern	367
L'analyse des archives visuelles par l'image. La sémiotique face à la « Media Visualization » de Lev Manovich	
Maria Giulia Dondero	381
Régimes de visibilité, croyance et trompe-l'œil : haute définition (HDTV) et basse définition (LDTV) dans la représentation médiale	
Giulia Ceriani	399
Société de la communication et société digitale : quelques jalons sémiotiques	
Érik Bertin	407

QUATRIÈME PARTIE
LE SENS : À LA CROISÉE DES DISCIPLINES

From Linguistics to Semiotics: Hjelmslev's Fortunate Error Per Aage Brandt.....	431
Hjelmslev et les apories de la « forme » Alessandro Zinna.....	449
Sémiotique du vécu (l'affect) : phénoménologie ou sémiologie ? Waldir Beividas.....	467
Éléments pour une théorie de l'image Francesco Marsciani.....	487
Parcours sémiotiques quasi topologiques Jean-Pierre Desclés.....	495
Sémiotique et approche actionnelle du langage Denis Vernant.....	515
Husserl, Peirce et la sémiotique actuelle : les fondements phénoménologiques de la sémiotique créative José María Paz Gago.....	525
Motifs et imagination sémiolinguistique Yves-Marie Visetti.....	537
Sémiologie et théorie de l'évolution Raymond Pictet.....	565
Table des matières.....	585

