

# Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique  
appliquée



Anne Hénault (dir.)

ISBN: 979-10-231-3708-8

Francesco Marsciani - Éléments pour une théorie de l'image

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<sup>re</sup> de couverture

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

4<sup>e</sup> 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](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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





QUATRIÈME PARTIE

**Le sens :**  
**à la croisée des disciplines**



## ÉLÉMENTS POUR UNE THÉORIE DE L'IMAGE

*Francesco Marsciani*  
*Université de Bologne*

Un exemple pour commencer, un beau texte de Calvino, extrait des *Villes invisibles*. La ville en question s'appelle Despina et elle est ainsi racontée :

On atteint Despina de deux manières : par bateau ou à dos de chameau. La ville se présente différemment selon qu'on y vient par terre ou par mer.

Le chamelier qui voit pointer à l'horizon du plateau les clochetons des gratteciel, les antennes radar, battre les manches à air blanches et rouges, fumer les cheminées, pense à un navire, il sait que c'est une ville mais il y pense comme à un bâtiment qui l'emporterait loin du désert, un voilier qui serait sur le point de lever l'ancre, avec le vent qui déjà gonfle les voiles pas encore larguées, ou un vapeur dont la chaudière vibre dans la carène de fer, il pense à tous les ports, aux marchandises d'outre-mer que les grues déchargent sur les quais, aux auberges où les équipages de diverses nationalités se cassent des bouteilles sur la tête, aux fenêtres illuminées du rez-de-chaussée, avec à chacune une femme qui refait sa coiffure.

Dans la brume de la côte, le marin distingue la forme d'une bosse de chameau, d'une selle brodée aux franges étincelantes entre deux bosses tachetées qui avancent en se balançant, il sait qu'il s'agit d'une ville mais il y pense comme à un chameau, au bât duquel pendent des outres et des besaces de fruits confits, du vin de datte, des feuilles de tabac, et déjà il se voit à la tête d'une logue caravane qui l'emporte loin du désert de la mer, vers des oasis d'eau douce à l'ombre dentelée des palmiers, vers des palais aux gros murs de chaux, aux cours sur les carreaux desquelles dansent nu-pieds les danseuses, remuant les bras un peu dans leurs voiles et un peu en dehors.

Toute ville reçoit sa forme du désert auquel elle s'oppose ; et c'est ainsi que le chamelier et le marin voient Despina, la ville des confins entre deux déserts<sup>1</sup>.

1 Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, trad. Jean Thibaudeau, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 25-26. (« *In due modi si raggiunge Despina: per nave o per cammello. La città si presenta differente a chi viene da terra e a chi dal mare. / Il cammelliere che vede spuntare all'orizzonte dell'altipiano i pinnacoli dei grattacieli, le antenne radar, sbattere le maniche a vento bianche e rosse, buttare fumo i fumaiole, pensa a una nave, sa che è una città ma la pensa come* »).

Le voyageur qui arrive du côté de la terre, du côté du désert de sable, avec son chameau et sa soif, perçoit Despina sur son horizon, qui est un horizon terminatif. C'est là que s'arrête son parcours, au marché des échanges où il apporte ses marchandises pour revenir ensuite au fond de son espace propre, celui du désert. Despina, de loin, lui apparaît comme une ville, il sait qu'elle n'est qu'une ville, mais, à la fois, plus riche qu'une ville, chargée comme elle l'est d'une fonction de pivot, de séparation/union, de liaison entre un désert bien connu, fait de sable et de vide, et un espace plein de vie et d'avenir. La ville se montre sur l'horizon comme le navire qui est sur le point de quitter la côte, elle devient navire pour le regard du voyageur qui rêve d'un monde autre, d'un monde différent à peupler d'habitants et de plaisirs, un nouveau désert disponible à la rêverie. Le chamelier imagine tous les ports qui pointillent les innombrables côtes lointaines, tous les produits d'outremer et les bistrots et les femmes qui se peignent à la lumière de leurs fenêtres au rez-de-chaussée. Il en va de même pour le marin qui s'approche de Despina du côté de la mer. Lui aussi vient d'un désert et perçoit la ville sur son propre horizon comme le but de son voyage mais, à la fois, comme un seuil sur lequel faire rebondir son imagination et le jeu tout entier de ses images. Pour lui, la ville se montre à l'horizon comme le chameau qui est sur le point de quitter la côte dans la direction opposée, et sur ce chameau il peut rêver d'oasis, d'eau douce, de palmiers et de danseuses les pieds nus qui jouent avec leurs voiles.

Aux yeux du chamelier, la ville apparaît comme le profil d'un bateau; aux yeux du marin, comme la bosse d'un chameau. Il y a donc, de toute évidence, deux images de la ville qui partagent un champ de pertinence pour deux sujets de la vision; ils se font concourants pour la mise en valeur des traits constituants, disposés comme ils sont sur un espace divisé en deux – chaque partie appartenant à l'un seulement d'entre eux –, qui est un espace où se joue la complémentarité des points de vue et des valorisations.

Pour l'un, puis pour l'autre, la même ville devient une représentation d'un manque et donc la construction d'un objet de désir réel et concret.

---

*un bastimento che lo porti via dal deserto, un veliero che stia per salpare, col vento che già gonfia le vele non ancora slegate, o un vapore con la caldaia che vibra nella carena di ferro, e pensa a tutti i porti, alle merci d'oltremare che le gru scaricano sui moli, alle osterie dove equipaggi di diversa bandiera si rompono bottiglie sulla testa, alle finestre illuminate a pianterreno, ognuna con una donna che si pettina. / Nella foschia della costa il marinaio distingue la forma d'una gobba di cammello, d'una sella ricamata di frange luccicanti tra due gobbe chiazate che avanzano dondolando, sa che è una città ma la pensa come un cammello dal cui basto pendono otri e bisacce di frutta candita, vino di datteri, foglie di tabacco, e già si vede in testa a una lunga carovana che lo porta via dal deserto del mare, verso oasi d'acqua dolce all'ombra seghettata delle palme, verso palazzi dalle spesse mura di calce, dai cortili di piastrelle su cui ballano scalze le danzatrici, e muovono le braccia un po' nel velo e un po' fuori dal velo. / Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone; e così il cammelliere e il marinaio vedono Despina, città di confine tra due deserti. »*

C'est précisément ce qu'on voit qui va devenir, dans la vision désirante, une configuration de traits valorisés, un ensemble de déterminations qui donnent corps et substance à un objet de sens, qui font, en un mot, une image. La preuve en est que cette image, pour chacun des deux regards, se transforme tout de suite en une chaîne d'images dérivées, images qui remplissent de vie le désert de l'autre, vide et accablant quand il est le sien, parsemé de couleurs et de joies lorsque il est le désert d'autrui. Cette « imagination créatrice », tout au long de cette invention de l'espace de l'autre, profite de la convergence de nombreuses dimensions du sens vécu, ce qu'on sait, ce qu'on perçoit, ce qu'on ressent, les passions qu'on éprouve, les programmes somatiques à réaliser, les identités qui se jouent dans le rapport à autrui, etc.

C'est ainsi que Calvino peut conclure en révélant que « chaque ville reçoit sa forme du désert auquel elle s'oppose ». Le désert auquel il se réfère est de toute évidence la totalisation concrète d'un rien, d'un vide qui a une fonction abstraite. Entre le visible d'une perception actuelle et l'invisible d'une reconstruction de traits, entre le plein de ce qui occupe un horizon perçu et le vide du désert passé et du désert à venir, s'ouvre l'espace des images qui se renvoient l'une à l'autre et qui vont occuper, avec leur prolifération heureuse, l'autre désert, celui qui s'avère disponible et attrayant puisque inconnu. La forme de la ville est donc fonction du renversement, celui des deux espaces polarisés des déserts et celui du seuil lui-même par rapport à l'étendue. Cette « forme de ville » est son image, un profil qui reçoit sa valeur grâce aux projections dynamiques d'une inlassable production d'images, des navires-chameaux aux femmes qui nous attendent lointaines... la chaîne peut être bien longue.

L'image dont je parle a la nature du vécu (*Erlebnis*), mais, dans une approche sémiotique, le vécu doit se résoudre en termes de formalisation structurale. D'où la mise en relation entre l'image et l'effet de sens : si l'on assume le concept de vécu comme visant une donnée empirique à double face, à la manière du signe, on peut l'envisager comme étalé sur les deux côtés de la manifestation, en assumant l'effet de sens comme le réel saisi dans sa totalisation et l'image comme sa forme, forme qui est la condition de cette même saisie.

En suivant cette suggestion, on peut penser à l'image, en général, comme à la forme immédiate, non construite, et à toutes les configurations sémiotiques qui la traduisent comme étant constitutives de sa paraphrase contrôlée. La « chose » imaginée est le sens de la « chose ». De ce point de vue, l'image est la condition de signification de n'importe quel système sémiotique. L'image se répand dans les événements et dans leur traduction en tout système sémiotique ; c'est pourquoi l'image est aussi bien dans la langue que dans le monde, assurant la diffusion des valeurs entre les deux macrosémiotiques.

L'image est toujours dense, mais il s'agit d'une densité graduelle. Ces degrés ne sont pas dans la chose qui se donne en image ; au contraire, ils sont les effets de l'image-événement, de sa venue au monde ; ils sont les effets de l'éventualité d'une rencontre, qui est toujours potentielle. Si l'image est dense, c'est qu'elle contient à la fois l'événement, qui se donne dans son immédiateté, et son sens, qui est l'effet d'une transposition. Sa densité n'est pas une dimension, elle ne coïncide pas, évidemment, avec l'extension de l'objet de l'image ; elle est plutôt fonction du sens de l'image, du sens qui l'habite. Sa densité est fonction sémiotique.

490

Ce qui est image, en général, c'est le corps. Non pas « mon » corps, toutefois, ni le « corps propre » de chacun, ni celui des choses ; au contraire, c'est le corps paradoxal et chiasmique dont parle le dernier Merleau-Ponty, le corps-du-monde, sa chair, qui à la fois se voit voyant et se perçoit percevant. Le corps-image et son monde se transforment l'un avec l'autre et l'un sur l'autre, car les deux participent de la mutabilité concrète des images qui est la vie même du sens. Le corps est bien le lieu de cet événement singulier grâce auquel on peut dire que l'image « vient au monde ».

De cette densité de l'image la sémiotique peut dire quelque chose à condition qu'elle puisse cerner un espace proprement sémiotique qui est un espace de transfert d'images. Et l'on peut dire que les échos que les transformations d'images produisent dans leur monde se combinent en événements de la sensibilité, en effets de sens à partir du corps et pour le corps, effets de sens menant avec eux toutes les images qui peuvent les résoudre en signification.

La notion d'image devrait occuper une place précise dans le réseau des interdéfinitions conceptuelles de la théorie, de façon que sa fonction puisse être reconnue en tant que condition formelle et immanente des effets de sens et de leur saisie. Il s'agirait du niveau le plus superficiel en vue de la manifestation, une sorte de sous-socle de la manifestation elle-même, l'accès à sa description et à celle des effets de sens qui s'avèrent à travers la chaîne des transformations et des interstices produits, d'une image à l'autre, par le procès même de transformation d'images. Ce serait en effet la voie pour accéder de la manifestation à l'immanence des ses conditions sémiotiques. L'image apparaît dès qu'un effet de sens produit un autre effet de sens, et si cela arrive c'est qu'une chaîne d'images s'est produite.

Une réflexion sur une notion élargie d'image, qui puisse prendre en charge un niveau sémiotique aussi général que celui des conditions immédiates d'un effet de sens quelconque, et ceci en fournissant une représentation formelle des traits qui en constituent la densité, peut se révéler nécessaire pour une pratique

descriptive de type ethnosémiotique dans la mesure où l'on peut concevoir la description ethnosémiotique comme une description de vécus.

Il faut évidemment accepter l'idée que le vécu puisse être adopté comme un bon objet de description, au sens qu'il faut se mettre en mesure de retrouver une bonne voie pour revenir sur sa supposée immédiateté. Pour la sémiotique, on le sait très bien, il n'y a rien d'immédiat, en principe, mais justement ce qui apparaît comme immédiat dans son isolement de signe ne l'est plus à l'intérieur de la chaîne de ses transformations. C'est là, en effet, que la notion d'image intervient pour permettre le démarrage d'une analyse par traits pertinents.

Une approche ethnosémiotique doit prendre garde à ne pas se soumettre à des catégorisations de type sociologique, psychologique, anthropologique, cognitiviste, philosophique, etc., en essayant de gagner, même dans l'univers des effets de sens vécus qui sont son propre objet, un niveau d'autonomie conceptuelle proprement sémiotique – en fait, elle n'est qu'une sémiotique du discours bien faite.

Son problème majeur, toutefois, n'est pas exactement celui de la conceptualisation, laquelle en effet coïncide parfaitement avec la théorie sémiotique, mais celui de l'observation, c'est-à-dire celui du contrôle de la naïveté nécessaire à une approche passablement libre aux effets de sens vécus. Libre par rapport à quoi? Libre par rapport aux suggestions des habitudes interprétatives qui dépendent des programmes d'action de tous les jours et aussi par rapport aux schèmes de lecture informés par des théories différemment conceptualisées, telles que, justement, le domaine socio-psycho-anthropologique. Il s'agit, si j'ose dire, de la continuation sémiotique du programme transcendantal inscrit dans la *Crise des sciences européennes* de Husserl, là où se présente la possibilité de traiter les catégorèmes des sciences sociales attestées comme autant d'objets que l'*époché* doit prendre en charge et qui pour nous correspondent à des produits d'autant de pratiques à traiter de façon ethnosémiotique.

Qu'est-ce que l'on observe, en ethnosémiotique? En fait, on n'observe que des images, et celles-ci ne sont que les chaînes denses des valorisations actuelles, une sorte de couture sensée de « ce qui se passe ».

Il suffit de faire glisser une image sur l'autre pour assister à une véritable production d'images et, par ce biais, pour accéder aux traits qui se révèlent appartenir à la charpente formelle actualisée. La partie que l'image occupe dans la structure de la manifestation est précisément ce qui permet à la description ethnosémiotique de reconstruire les passages et les liaisons, de faire sortir de ce fond d'acquis prédéterminés, automatiques et naïfs, les conditions structurales qui organisent le sens vécu. Les liens qui relient entre eux les effets de sens empiriques, qui font qu'ils se « causent » l'un l'autre dans la dimension réelle et obscure de leur immédiateté, se montrent fonction des valorisations lorsqu'on

approche les images, c'est-à-dire les singularités qui peuplent le côté immanent de la même manifestation. Les images ne se « causent » pas du tout, elles se transforment.

Si les images condensent les traits et les lignes de transformation en vue de la manifestation, ou bien si, plus correctement, on les assume comme la forme du sens des effets, alors leur dimension est ce qui fait d'un acte d'énonciation un véritable discours. Les images réalisent la co-présence et la superposition de toutes les dimensions du discours, en permettant aux différentes sémiotiques et aux plusieurs constituants d'interagir les uns avec les autres.

Quelle image, quelles images, produit une prière comme le Notre Père, par exemple ?

Notre Père qui es aux cieux, que ton nom soit sanctifié, que ton règne vienne, que ta volonté soit faite sur la terre comme au ciel.

Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour. Pardonne-nous nos offenses, comme nous pardonnons aussi à ceux qui nous ont offensés. Et ne nous soumets pas à la tentation, mais délivre-nous du Mal. *Amen.*

492

Très brièvement. Pour accéder à la structuration du discours de cette prière en tant qu'image, il nous faudra faire attention, avant tout, aux articulations de la dimension vécue de l'effet de sens. Cette articulation profite d'abord des grandes partitions de la dimension plastique de la scène, comme une sorte de base aspectuelle qui répartit les axes principaux investis dans l'espace-temps vécu. Toute la scène s'organise selon une verticalité de front, où l'un des deux acteurs, le Tu dominant, occupe une position en haut et l'autre, le Nous énonçant, occupe la position d'en bas. Sur cet axe, qui régit d'ailleurs un stylème architectural fort répandu dans la culture chrétienne, se vérifient des déplacements, voire des mouvements de montée et de descente, qui ressemblent à des voies tracées pour les transferts de valeur. Il est intéressant de remarquer que sur cet axe les figurations actuelles se différencient sur plusieurs points : un acteur individuel face aux acteurs collectifs, la pluralité des cieux occupés par l'acteur individuel face à la singularité générique de l'ici des fidèles, la montée de la prière comme voix du peuple face à la descente de la grâce comme bienveillance du Dieu-Père. L'organisation spatiale est déjà une image en soi, image capable de se transférer sur d'autres images associées (le roi, le père de famille, mais aussi le héros tout-puissant et hypercompétent qui transcende les lois de nature, etc.). En même temps, la description des conditions vécues sur la Terre oppose à la sensation de grandeur liée à la hauteur toutes les petites mesquineries et les magouilles qui régissent les rapports entre frères d'en bas. Il s'agit donc d'une séparation spatiale entre le haut et le bas, mais en même temps on assiste à la demande d'une jonction, d'un contact. Encore une image qui se

transpose, sur la dimension temporelle, dans la mise en place d'une structure quasiment de tour de parole, au sens qu'il y a une demande et l'attente d'une réponse, d'une réaction de retour.

On pourrait bien sûr continuer à faire fleurir les images qui nous amèneraient alors d'une scène à l'autre par déplacements successifs et à travers de petites modifications plastiques sur fond de continuité, mais l'on peut aussi se projeter ailleurs et essayer une brève comparaison avec une autre scène de prière, une autre image-monde.

« *Allah akbar* ». Aucune frontalité, aucun Tu, aucun Nous, mais une troisième personne absolue dont on affirme la grandeur diffuse. Le Dieu de l'islam n'habite aucun ciel déterminé, il ne s'agit pas de cieux ; au contraire, il domine un au-delà qui est toute la dimension spatiale du sacré. Par rapport à ce Dieu, l'articulation de la scène spatio-temporelle ne profite d'aucune verticalité ni, on vient de le dire, d'aucune frontalité. La scène de la prière, en particulier celle de la prière rituelle (cinq fois par jour après purification à travers des pratiques précises) s'étale sur l'horizontale d'une orientation convergente, comme une toile d'araignée avec un centre de récolte d'énergie sacrée. Ce sont les corps repliés des orants qui se prosternent en direction de *Qiblah*, avec les formules rituelles qui ne font que développer la liste des attributs de Dieu, qui permettent à la prière, glorification du Tout-Puissant, de passer et de se concentrer avec toutes les prières simultanées des autres fidèles dans une sorte de méga-condensateur qui est la pierre noire. Dans cette scène, qui est une scène planétaire par principe, il n'y a aucun tour de parole ni aucun jeu de demande-réponse. On ne s'attend à aucune action à venir de la part de Dieu, mais à la seule reconnaissance de fait de la glorification présente et active.

De la verticale frontale à l'horizontale latérale, de l'aller-retour à la recharge concentrique, du Nous-Tu à la troisième personne (et donc de l'activation des structures de l'énonciation à la mise en place d'une scène énoncée), du tour de parole à l'immédiateté de la présence, voilà autant de traits qui nous permettent, dans cette brève synthèse, d'indiquer les articulations fondamentales de deux scènes discursives à l'intérieur desquelles toutes les images actives s'appellent l'une l'autre dans ce jeu infini de transformations de sens.



## 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

