LE LIVRE POUR CHERUBINS ILLETTRES, UNE PROPEDEUTIQUE DE LA LECTURE

Marianne BERISSI
Université Paris Sorbonne
ÉSPÉ de Paris
Labex Obvil

Publié en ligne – N° 186, *Le Français Aujourd'hui*,
Les nouveaux-livres-objets

Lewis Carrol, dans la préface à l'adaptation d'Alice pour les très jeunes lecteurs, *The Nursery Alice*, révélait un rêve d'écrivain dans un rapport de fusion avec son œuvre. Évoquant ses premiers lecteurs âgés de cinq à quinze ans, puis de quinze à vingt-cinq ans et de vingt-cinq à trente-cinq, il affirmait : « Et mon ambition *cette fois* (est-elle vaine ?) est d'être lu par des enfants âgés de zéro à cinq ans. D'être lu ? Non pas ! Disons plutôt d'être manipulé, gazouillé, mis à l'oreille du chien, chiffonné, embrassé par les chéris sans lettres, sans grammaire, mais avec des fossettes, qui remplissent votre chambre d'enfants d'un joyeux vacarme, et le cœur de votre cœur d'une incessante allégresse. » Ces propos démontrent, si besoin était, le caractère novateur de sa posture d'auteur pour enfants conscient de l'importance du geste et de l'objet dans la lecture.

Depuis longtemps, les éditeurs ont exploré les virtualités du livre-objet, à la frontière du jouet, au confluent entre deux et trois dimensions, à la croisée des perceptions visuelles et tactiles. La magie des pop-up, volvelles, livres à tirettes, à glissières, carrousels et autres livres animés par différents mécanismes a enchanté des générations de jeunes lecteurs et a convaincu les éducateurs qu'ils étaient à la fois des intermédiaires et des prologues du livre. D'aucuns se posent aujourd'hui la question légitime de la survie de tels prodiges concurrencés par leurs équivalents sur tablettes, smartphones ou ordinateurs dont on pourrait supposer qu'ils mettent en œuvre des virtualités bien plus spectaculaires que les propositions plastiques, même les plus élaborées. L'exploration, grâce à ces nouveaux médias, de formes de narration et de projets esthétiques novateurs conduisent le lecteur-spectateur à s'interroger sur le déclin probable de l'ancêtre-livre qui, malgré tous les efforts déployés par l'animation du papier, reste bien en-deçà des possibilités digitales. Et ce, d'autant que l'interactivité qui, à première vue, était la spécificité des livres-objets qui poursuivaient l'ambition de rendre les lecteurs novices actifs en les incitant à participer à la lecture par la manipulation, peut sans doute être considérée comme l'apport décisif du numérique. Le débat s'est d'ores et déjà cristallisé sur le livre papier pour adultes concurrencé par l'édition numérique et les historiens du livre se plaisent à rappeler qu'on n'a pas toujours lu selon les habitudes qui sont les nôtres. L'affaire serait donc entendue, n'était cette résistance qu'oppose le livre, et tout particulièrement le livre-objet adressé à la jeunesse, devant sa disparition annoncée.

Si tissu et texte ont la même origine étymologique, contiguïté étymologique dont il semblerait que seule la littérature destinée aux jeunes lecteurs ait pris soin de conserver la mémoire, on peut légitimement s'interroger sur les effets de la manipulation de livres en tissu, ou matériaux divers, et de l'initiation à la lecture par les livres-objets. En somme, serait-il audacieux de considérer qu'ils constituent une propédeutique à l'acte de lire dans toutes ses composantes ?

Dès 1949, Bruno Munari a travaillé sur une série de livres destinés aux jeunes lecteurs intitulée les *Pré-livres* qu'il présente comme « le mode d'emploi, la structure nue de l'objet qui s'appelle livre » et qui « doivent transmettre la sensation que les livres sont ainsi, remplis de surprises variées. La culture est faite de surprises, c'est-à-dire de la découverte de ce que l'on ignorait. » Le principe de ces petits objets

carrés de matériaux divers (tissu, bois, caoutchouc, plastique...) est qu'ils peuvent être manipulés par des mains d'enfants et qu'ils recèlent tous une surprise à l'intérieur, manière efficace de familiariser les lecteurs avec l'objet en les incitant à l'ouvrir dans un premier temps. Certes, B. Munari avait une approche théorique de la communication influencée par le Futurisme, mais l'idée que l'initiation à la lecture procède d'une première familiarisation avec le livre par la prise en main de l'objet et par l'ouverture fait consensus au point d'être « enseignée » à l'école maternelle. Le paradoxe de ces livres sans texte, et d'autres productions que B. Munari qualifiait de « livres illisibles », est qu'ils constitueraient une initiation à l'approche même de ce texte qui leur fait défaut. « Le but de cette expérience, précisait-il, est de voir si l'on peut utiliser la matériau avec lequel on fait un livre (à l'exclusion du texte) comme langage visuel. Un livre, indépendamment des mots imprimés, peut-il communiquer quelque chose ? » Qu'en est-il plus précisément ?

Une invitation à la lecture

Les livres en étoffe, plastique, ou autres matériaux divers (certains proposent jusqu'à trente textures différentes) destinés aux bébés sont des livres « doudou », jouets, livres-gants, livres-marionnettes, le plus souvent fermés comme des sacs suggérant un contenu précieux et caché, parfois reproduisant le contenu même de manière métonymique, comme les productions de Lisa Sanchis. *Clic-clac* est, par exemple, un appareil photo en tissu, dont l'objectif est un miroir et dont le dos contient les photos d'une famille de lapins. Ces ouvrages enseignent deux choses au futur lecteur : le plaisir physique qu'il y a à manipuler un livre, l'importance du toucher, de la texture, de l'odeur, voire du bruit, dans la prise en main de l'objet-livre, qu'on peut même suçoter pour mieux l'incorporer, et le fait qu'ouvrir un livre est le début d'une aventure à la découverte de l'inconnu. Comme G. Perec et R. Barthes l'avaient théorisé, on lit avec son corps, la prise en main autant que la posture sont déterminantes dans l'acte de lecture. De même, chez les jeunes enfants, la spatialisation et le sens de lecture de gauche à droite en usage dans la culture occidentale interviennent-ils dans l'apprentissage. La dimension éducative des livres-objets réside dans le fait que le médium lui-même devient le message et que, de ce fait, la perception de l'objet dans sa matérialité offre, contre toute attente, une première approche de l'abstraction en se substituant au sens du texte absent. Cette dimension de la lecture, qui fait l'objet d'un apprentissage spécifique à l'école maternelle, n'a sans doute pas d'équivalent dans les livres numériques qui plongent le « lecteur » dans un univers qu'il ne perçoit bien souvent que par bribes et dans lequel il s'oriente parfois au gré du hasard, dans un déplacement dont il n'a pas la maîtrise totale.

Se pourrait-il que dans un premier temps, l'affirmation de la nature même du livre comme livre suffise à tracer la ligne de démarcation entre les territoires de l'imprimé et du numérique ? Il semble à cet égard significatif que certaines récentes parutions se placent sous l'égide de B. Munari qui, par ses titres « tautologiques », rappelait qu'un livre est un livre. On peut faire référence, par exemple, à Hervé Tullet qui publie *Un Livre*, dont *Un Jeu* est la transposition numérique ou encore à Malika Doray qui propose *Ce livre-là*, ou encore la série de cinq mini-livres intitulée *Les Livres à lire sans fin*.

Les « livres à scratch », quant à eux, permettent de passer en douceur de trois à deux dimensions grâce à une première forme d'interactivité. Il est en effet possible de déplacer et repositionner les éléments du décor ou les personnages dans ces objets à l'épaisseur encore palpable qui se rapprochent pourtant de l'abstraction de la représentation dessinée. C'est ainsi que le futur lecteur est invité à participer au contenu du livre qu'il a entre les mains devant lequel on lui enjoint de ne pas rester passif. Une telle incitation, qui demande une participation minimale, peut dès lors être considérée comme une première initiation à l'activité de lecteur.

C'est également le parti-pris des livres en tissu de Ianna Andreadis et de Louise-Marie Cumont. La première propose, par exemple, de faire son marché dans un livre en tissus africains à figures animales, d'explorer les sens de la vue et du toucher dans *Le Livre des fleurs* ou encore dans un imagier moelleux. La seconde suggère des possibles « narratifs » dans les variations qu'elle met en scène : *Femme à la maison* propose de suivre le parcours d'une femme qui se transforme en maison, *Histoire sans parole* permet d'animer les saynètes grâce aux éléments des costumes des personnages qui, en se soulevant, esquissent

des mouvements de danse. C'est ainsi que le lecteur est amené à intervenir bien autrement que par la tourne de page, il peut opérer des rapprochements grâce à la souplesse du matériau qui lui permettent d'explorer diverses associations de couleurs, par exemple en rapprochant un petit rectangle vert d'un grand carré rose dans *Le Livre des couleurs*. Cette manipulation fine, au-delà du plaisir sensuel qu'elle provoque, suggère que la lecture d'un texte impose de faire des rapprochements, d'établir des liens entre des éléments parfois éloignés pour en construire le sens. Une telle intervention correspond à un degré élaboré de l'activité lectrice, dont on peut faire l'hypothèse qu'elle sera favorisée, voire induite, par la mémoire kinésique.

On voit à l'œuvre une autre dimension de la manipulation dans l'ouvrage de Malika Doray sur le thème de la naissance qui permet, à la manière d'une figure de style, de mettre en relief l'évènement d'une importance capitale, représenté par un pop-up situé au centre de deux livres accordéons, collés dos à dos, dont les rabats à gauche et à droite peuvent se lire alternativement. Chacune des pages est liée à la proposition subordonnée qui sert de titre à l'album « Quand ils ont su... » dont elle est la suite grammaticale : les ours ont préparé des paquets, les crocodiles ont rangé leurs dents, les lynx ont souri... il faut arriver au pop-up central pour découvrir l'évènement dont la révélation a été éludée : « tous sont venus pour fêter le nouveau-né » et ensuite retourner le livre pour continuer la lecture et assister à la réunion des animaux venus saluer cette arrivée. On voit ainsi comment le jeune lecteur est confronté, grâce à cet ouvrage, à la temporalité en même temps qu'à la hiérarchisation des informations.

L'apport plastique et théorique des propositions de B. Munari a été décisif en ce sens que, le premier, il a l'intuition de décloisonner le texte des images, de déconstruire ce qui fonde l'album, à savoir le rapport texte-image. « Quelles possibilités d'expérimenter offre le matériel qui sert à la fabrication du livre en tant que langage visuel et tactile ? Le livre comme objet peut-il communiquer quelque chose, indépendamment du texte ? Et si oui, que peut-il communiquer ? Tel est le problème posé. » Il ouvre la voie, par ce questionnement, à des expérimentations dont les livres-objets sont les héritiers. *Dans le Brouillard de Milan* et *Dans la Nuit noire* sont emblématiques de cette réflexion sur la manière dont la forme du livre en modifie la lecture : ces livres à feuilles de calque fonctionnent à l'inverse du dévoilement puisqu'il s'agit de mimer l'invasion de l'opacité générée par la nuit ou le smog. Cette mise en objet de la structure narrative permet d'appréhender, par la matérialité, une abstraction du récit. On peut voir là une propédeutique efficace à l'accumulation d'informations nécessaire à la compréhension du récit. Chaque tourne de page dévoile des éléments nouveaux du décor ou intègre des éléments de la page précédente et invite à une lecture en profondeur qui fait intervenir une troisième dimension. Le jeu des superpositions propose des accumulations qui, contrairement à ce qui se passe lors d'une lecture linéaire, ne font pas oublier les éléments de la page précédente. C'est également le cas des livres dentelle d'Antoine Guillopé qui, après avoir dessiné des dentelles de papier évoquant la forêt dans *Loup noir*, a trouvé les moyens techniques, grâce à une découpe au laser, d'insérer dans ses albums des pages en dentelle suffisamment solides pour être manipulées par de jeunes enfants. *Pleine lune*, *Plein soleil* ou *Ma Jungle* donnent à voir, par exemple, des atmosphères étranges, des animaux aux aguets, tapis dans les herbes grâce aux superpositions de papier, à l'usage des ombres et de l'or qui créent le décor d'histoires simples dans lesquelles l'aventure est au coin de la page, puisque soulever une dentelle de papier permet de changer le cours de l'histoire, et qui ne sont pas sans rappeler les découpages d'Andersen illustrant ses récits.

Le principe de ces livres est de mimer l'activité du lecteur au sens où la tourne de page n'efface pas le contenu de la page précédente mais laisse coexister deux, voire plusieurs pages, selon le format du découpage ou l'ampleur du feuilletage. Il s'agit là de mettre en œuvre la mémorisation indispensable à la compréhension du texte, opération que le lecteur doit effectuer de manière spontanée en fin d'apprentissage et qui fait défaut aux lecteurs malhabiles ou débutants. Ainsi, la superposition ou la juxtaposition, en permettant aux différentes étapes d'un récit en images de cohabiter sur une même page, incitent le lecteur à entrer progressivement dans la compréhension qu'elles accompagnent.

« Chaque papier nous transmet sa matière. [...] Des pages égales produisent une certaine monotonie. Des pages de formats variés communiquent plus. Si les formats sont rangés par ordre croissant ou

décroissant, ou mêlés ou disposés selon un rythme particulier, on peut obtenir un effet visuel rythmé car tourner des pages est une action qui dure dans le temps et qui participe au rythme temps-vision », affirmait B. Munari. C'est précisément cette mise en tension de l'espace-temps qui régit l'acte de lire que les livres-objets permettent d'appréhender. Le lecteur est ainsi confronté à une double temporalité : d'une part, il est entraîné dans le fil de la lecture cursive mais, dans le même temps, la superposition lui permet de voir se construire sous ses yeux, un tableau. Si le mode de lecture que requiert ce type d'ouvrage pourrait être rapproché de la lecture de la BD qui se lit concomitamment comme un tableau et comme une histoire, pour dire les choses rapidement, il en va de même pour le livre à dévoilement progressif, mais la dimension nouvelle qu'il recèle, et elle est d'importance, réside dans l'approche progressive de la construction de l'image.

À cet égard, la prouesse des ouvrages d'H. Tullet est remarquable au sens où l'auteur met en scène dans des ouvrages « plats » minimalistes, sur fond blanc et aux couleurs primaires, une interactivité redoutablement efficace. Il n'est pas question de composition animée sophistiquée mais il s'agit d'inciter le lecteur à entrer dans le jeu du livre. Tout d'abord, l'enfant lecteur est invité par des injonctions à accomplir des gestes simples : « appuie sur le point jaune et tourne la page », « frappe dans tes mains », « prends avec tes doigts un peu de bleu et caresse le jaune ». Ces gestes incitent inévitablement à tourner la page pour voir le résultat qu'ils produisent : le mélange des couleurs ou la taille des points qui grandit..., ils sont accompagnés d'encouragements (c'est bien, continue, hmmm, intéressant), insensiblement, le lecteur est ensuite questionné, d'abord en l'invitant à verbaliser le résultat obtenu (« Tu vois ? D'accord ? », sans qu'on nomme la couleur obtenue, par exemple), puis on lui demande de formuler des hypothèses (« si tu secoues le livre dans tous les sens, ça va donner quoi ? »). On voit ici reproduites les principales compétences mises en jeu dans l'activité lectrice, dans un ouvrage qui a priori était une proposition plastique. La conclusion formulée à l'intention du lecteur-démiurge : « C'est le pouvoir de ton imagination », est donc sans ambiguïté.

De la collaboration participative à la création autonome

D'où la tentation de certains auteurs de convier le lecteur à participer encore plus activement en lui dévoilant les codes de fabrication. C'est ce que fait le lapin de Malika Doray qui, dans le cinquième petit livre de la série *Livres à lire sans fin*, explique comment plier une feuille de papier pour créer des livres. Il se propose ainsi de montrer l'envers du décor en quelque sorte, le passage de la feuille au livre, par l'apprentissage de la pliure. L'apparente simplicité de cette pratique repose de fait sur une exploration des virtualités du matériau rappelant ainsi l'importance de la pliure comme repère visuel de la narration. On se souvient par exemple du rôle déterminant qu'elle joue dans la partition des espaces et des plans des doubles-pages des albums de Babar. Les quatre autres petits livres-objets de la série *Livres à lire sans fin* de M. Doray jouent, de plus, sur le matériau même de la feuille de papier, en présentant une histoire sur une face et une page de coloriage sur l'autre. Cette propension à inciter le lecteur à devenir auteur n'est pas sans rappeler la définition que Sartre donnait de la lecture, entreprise de création partagée s'il en est. On voit comment Vladimir Radunsky la met en œuvre dans sa proposition fantaisiste du livre jeu, *Le grand Bazar*, qui invite le lecteur successivement à dessiner des moustaches, ajouter des cornes, noircir les dents de ses personnages, tout en conviant ensuite le lecteur-farceur promu au rang d'artiste à écrire un livre ou en illustrer un autre. Nul doute que d'entrer dans la fabrique, de pénétrer dans l'envers du décor permet d'approcher la création sans pour autant la démythifier. Le processus est le même que celui qui est à l'œuvre dans la démarche d'atelier d'écriture, qui a fait la preuve qu'écrire permettait de mieux lire. Se poser la question de la fabrication permet, en effet, d'apprécier l'œuvre de manière « experte » en quelque sorte. La production favorise la participation du lecteur qui devient également acteur en composant lui-même son interprétation du livre, devenu objet. Certains ouvrages de B. Munari qui se présentent sous forme de feuillets à ordonner selon son envie et son imagination avaient déjà expérimenté cette dimension de l'activité lectrice.

Il en va de même, à un autre niveau, des livres racontant des histoires à choix multiples qui importent en leur sein deux choses : d'une part la mise en abîme de l'activité créatrice, dans la mesure où le lecteur intervient pour opérer des choix narratifs et donc modifier le cours du récit dans un cadre prédéfini

mais également, l'importation d'un schéma propre aux arborescences de la narration non-linéaire interactive. *Les quatre Saisons* de Betty Bone se présente ainsi sous la forme de quatre affiches qui, à chaque étape du dépliage, racontent une histoire sans paroles. Affiche qui convoque une lecture « à sauts et à gambades ». L'album de Julie Stephen Chheng, *Les Aventures d'un village*, publié aux éditions Volumiques, amplifie cette proposition. Il se présente, en effet, comme un paysage à déplier, dans lequel à chaque pli le lecteur peut choisir l'une des directions, choix dont le caractère aléatoire lui permet de voir et de lire une histoire qu'il peut faire varier presque à l'infini. À partir d'une image représentant un village traversé par une voie ferrée, le lecteur peut choisir des pistes de lecture différentes : s'il déplie l'image vers la gauche, le village se transforme en ville, s'il la déplie vers la droite, il sera entouré de sapins et de lacs. Des monstres, des soucoupes volantes modifient le cours de l'histoire. Le principe alternatif inauguré par Queneau dans *L'Histoire des petits pois* se trouve ainsi revivifié, agrémenté de plus, d'une mise en espace par le dessin. J.S. Chheng, quant à elle, réussit à développer cette virtuosité en conjuguant les possibles narratifs à la fois par l'image, la construction en 3D et le texte dans *Poèmes en pièces*. Cette œuvre est constituée de cartes à déplier pour construire une maison, aux pièces multiples et dont les combinaisons sont infinies. En écho, sur le sol de la maison, des phrases se combinent pour raconter des aventures chaque fois différentes où des fantômes entrent par les fenêtres, des monstres sortent du lavabo... le tout permettant au lecteur-joueur de se positionner alternativement à l'intérieur et à l'extérieur de la construction.

De fait, si les principes de l'arborescence paraissent être identiques dans les livres-papier et leurs équivalents numériques, favorisant en particulier l'immersion fictionnelle par l'interaction directe, il importe toutefois de garder à l'esprit que l'approche reste différente dans la mesure où la liberté du lecteur est plus grande que celle du joueur. La question se pose, dès lors, de savoir quelle place ce type de productions peut légitimement occuper dans un paysage éditorial renouvelé.

D'un médium l'autre

Le livre-objet a, par les astuces extrêmement sophistiquées des ingénieurs papier, réussi à rompre le caractère bidimensionnel de la page. Les ouvrages construits comme des architectures, des sculptures jouent sur l'effet de surprise et le plaisir toujours renouvelé du lecteur. Il parvient à jouer de l'espace à trois dimensions et, par la simple ouverture, à provoquer des réactions de peur ou d'émerveillement. Ce procédé est toujours efficace, comme en témoignent les récentes productions pour les tout-petits de M. Doray, par exemple. L'album *Ce Livre-là* qui met en scène des petits et des grands lecteurs, onze petits animaux absorbés dans la lecture d'un livre dont on ne voit que le dos, permet à celui qui le manipule de faire apparaître un livre en volume chaque fois différent à l'ouverture et à la tourne de page. Le procédé est parfois plus sophistiqué comme dans *Mon Arbre à secrets* qui met en oeuvre des éléments fragiles accrochés ou cachés dans la page, ou dans le « pop-up écologique, poétique et optimiste » *Dans la Forêt du paresseux* qui donne à explorer l'orthogonalité du monde par cette forêt qui se dresse sous les yeux du lecteur pour disparaître puis renaître ensuite. Malgré l'impression de profondeur procurée par la 3D, le numérique reste, lui, condamné à la platitude des deux dimensions, ce qui influe de manière radicale sur l'activité du lecteur.

De fait, il semblerait que les phénomènes d'intermédialité ne doivent pas se lire en termes de concurrence mais bien de complémentarité, en proposant des variations sur les modes d'approche du support et les représentations du monde qu'ils proposent. Ceci ne constitue en aucun cas une nouveauté dans le monde des productions destinées à l'enfance. Le livre a, dans le passé, souvent été associé, par exemple, à des jouets à manipuler.

Les livres des éditions espagnoles Milimbo explorent de nouvelles façons de raconter des histoires, comme avec *Jungling* qui, en proposant au lecteur d'intervenir dans la fabrication des personnages et du décor grâce à des animaux à réaliser en 3D par un montage d'emboitements, dépasse le conflit texte/image. Cette réalisation reprend le principe du diptyque présenté par Enzo Mari, *La Balançoire*, à la fois un leporello qui donne à voir des animaux dans leurs tentatives d'équilibrer une balançoire dans un dessin minimaliste accompagné d'une boîte jeu composée d'animaux découpés en bois dont

l'emboîtement par un procédé de puzzle reproduit un carré. B. Munari avait, quant à lui, théorisé le problème en affirmant que « La créativité est contenue dans l'énoncé de notre problème ; elle est liée à l'expérimentation, à la création des objets ».

Le site interactif d'Hervé Tullet apporte la preuve de cette complémentarité entre les livres et le numérique : *C'est moi Blop* se déploie sur internet et à la télévision, des versions comme *L'Imaginer* ou *Anti-blop* fonctionnent sur le principe du jeu vidéo, et on voit comment l'application *Un Jeu* qui transpose *Un Livre* s'adresse de manière différente à l'enfant. La version pour Ipad ou tablette permet de dessiner par la simple pression du doigt qui reproduit les points sur lesquels l'album demandait d'appuyer. La créativité est sollicitée de manière concrète dans cette version tandis que le livre la sollicitait par l'abstraction. On voit donc comment « la brillante création de Tullet prouve que les livres ne sont pas les perdants face à la magie électronique ».

Il s'agit donc de montrer l'importance de la réhabilitation du geste et le rôle du toucher comme pouvoir d'engendrer le monde. Le geste et le toucher convoqués font du livre-objet un support irremplaçable, car ils ne sont pas du même ordre que l'appréhension tactile de l'écran interactif. Comme l'ont depuis fort longtemps supposé les nombreux philosophes, de Berkeley à Condillac ou Diderot, qui se sont interrogés sur le problème dit de « Molyneux », c'est-à-dire sur le lien qui s'établit entre le monde tactile et le monde visible, il semblerait que la vision et le toucher n'apportent pas au sujet des informations de même nature, la vision étant propre, par exemple, à donner des informations spatiales tandis que le toucher renseigne sur les textures. Le livre mis entre les mains du jeune enfant ne peut donc être avantageusement remplacé par un dispositif numérique qui, en aucun cas, ne procurerait la même expérience. L'écran tactile, s'il peut procurer de la curiosité sensorielle, visuelle ou auditive, ne parvient à solliciter le toucher que par la possibilité qu'il offre d'une stimulation dynamique. Effleurer l'écran, faire glisser sont des gestes qui permettent d'avoir des interactions immédiates capables de modifier l'univers diégétique, ce que ne permet pas le livre. En revanche, le livre est seul capable de procurer des sensations tactiles grâce au papier et aux volumes qu'il peut déployer.

Qui plus est, il importe de prendre en compte une autre forme de sensualité attachée à la lecture. Et, pour l'évoquer, nous nous en référons à Marc-Alain Ouaknine qui, dans *Lire aux éclats*, rappelle, en référence à Emmanuel Levinas et à sa philosophie du toucher, que la lecture interprétative procède de la caresse : « La main s'ouvre, déploie ses doigts vers le dehors. Éclatement, transcendance vers le monde. Mais lorsqu'elle atteint le monde, les doigts ne se referment pas en une prise, en une emprise, en un "main-tenant". Les doigts restent tendus, offerts. Ainsi la main se fait-elle caresse. » Il entend ainsi montrer par le recours à ce concept comment il existe des modalités d'accès au monde et au savoir qui ne sont pas fondées sur la raison et l'on peut raisonnablement faire l'hypothèse que l'approche de la lecture par le geste, telle qu'elle est mise en œuvre dans les livres-objets, est l'une d'elles.

Marianne BERISSI