

# DU TRANSFERT DE SENS À LA REPRÉSENTATION ALTERSENSORIELLE : PEUT-ON ÉCHAPPER À LA STRUCTURATION VISUELLE DES RÉFÉRENTS EXTÉROCEPTIFS MULTIMODAUX ?

Bertrand Verine, CNRS – ITIC Université Montpellier 3 (France), Praxiling UMR 5267

Au lieu de t'en faire un objet pratique, tu t'es liée à lui indissolublement. La vue semble un boulet dont tu ne peux plus te passer. Libère-toi de cette contrainte un moment... rappelle-toi : c'est simplement un don. (Bastien Page, « La philosophie de l'oignon », in *L'Autre beauté du monde*<sup>1</sup>).

Je commencerai par remercier très chaleureusement Lucienne Strivay et Carl Havelange, bien entendu pour m'avoir invité à tenir un propos qui s'inscrit délibérément en contrepoint des communications ici présentées, mais surtout parce que cette réflexion s'est construite en interaction avec le Centre de Recherche sur les Aspects Culturels de la Vision de la Ligue Braille et sa revue *Voix barré*, dont Lucienne et Carl ont été des acteurs fidèles et importants. Je préciserai également d'emblée que ma recherche s'inscrit dans les cadres de l'analyse linguistique du discours, et que si je vais être amené à faire quelques références aux concepts ou aux résultats de la psychologie cognitive, il ne s'agit pour l'heure que de pistes heuristiques qui demandent encore un patient travail d'élaboration et de vérification.

De fait, c'est seulement dans une prochaine étape de mon travail que je vais m'efforcer de comparer scientifiquement les comportements perceptifs et les discours des sujets en situation expérimentale avec les références que des textes (plus ou moins) fictionnels font à nos différents systèmes sensoriels, notamment pour représenter des objets perceptibles sans l'aide de la vue ou grâce à la vue et un ou plusieurs autres sens. Cette communication constitue donc le premier jalon d'un projet de longue haleine. Je m'y appuierai seulement sur la connaissance intime de mon corpus et l'analyse des échantillons qui m'ont paru les plus significatifs. En particulier, je n'ai pas encore eu le temps de quantifier la plupart des phénomènes textuels que je vais essayer de dégager.

Ceci posé, je voudrais donc scruter non pas directement le rapport entre texte et image, pour lequel je ne suis pas compétent, mais la relation entre décrire et voir, soit une paire phénoménale décalée et asymétrique par rapport à l'objet de ce colloque, puisque le voir englobe l'image tandis que le décrire est une des possibilités d'expansion séquentielle du texte. Plus précisément, j'aborderai la question de la structuration visuelle des descriptions verbales par son envers : peut-on décrire des objets perceptibles grâce à la vue et à un ou plusieurs de nos autres systèmes sensoriels en minorant ou en ignorant leurs caractéristiques visuelles ? En me fondant sur les cent trente-cinq témoignages ou récits d'imagination recueillis par le concours d'écriture *Dire le non-visuel*, je passerai d'abord en revue (1.) les principales stratégies de justification réaliste ou, au contraire, d'évitement de la consigne, qui prouvent la subordination du décrire au voir. Je présenterai ensuite (2.) quelques exemples de complémentarité et surtout d'autonomie entre vision et description.

## 1. Subordination spontanée du décrire au voir

### 1.1. Un défi : *dire le non-visuel*

C'est en travaillant pour *Voix barré*, d'abord sur la représentation des personnages aveugles dans les récits de Jean Giono, puis sur l'accès des personnes handicapées de la vue aux arts plastiques, que je suis parvenu au constat que les personnes aveugles parlent très peu, et avec une extrême retenue, de leurs perceptions, donc de la représentation qu'elles se forgent des

---

<sup>1</sup> Bertrand VERINE (éd.), *L'Autre beauté du monde*, Lyon, éditions de la Loupe, 2009.

êtres, des choses et des événements sans l'aide de la vue<sup>2</sup>. Les réflexions du philosophe Jean-Pierre Cléro sur les spécificités des figurations arithmétiques et géométriques du mathématicien aveugle Saunderson<sup>3</sup> m'ont ensuite amené à concevoir ce silence sur les perceptions non visuelles comme un double paradoxe. Paradoxe identitaire, car les quatre autres sens sont ce qui constitue les personnes aveugles en sujets percevants. Paradoxe interactionnel, car les représentations alternatives ainsi construites devraient être l'apanage commun le plus aisément partageable entre sujets aveugles et voyants.

Afin de vérifier la possibilité même de l'existence de telles verbalisations, je me suis mis à recueillir dans les fictions occidentales contemporaines des extraits d'une ou quelques pages ne construisant que peu de références visuelles, voire aucune, au profit d'une représentation pluri-sensorielle ou privilégiant un des quatre autres systèmes perceptifs. Ce corpus compte aujourd'hui des textes d'une cinquantaine d'auteurs évoquant des situations, des entités et des phénomènes très divers. L'étape suivante consistait donc à susciter la production de tels textes, que ce soit dans un cadre expérimental ou en création libre. C'est ainsi qu'à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Louis Braille, j'ai fait labelliser par le comité organisateur un concours d'écriture dont le règlement<sup>4</sup> stipulait, à l'article 2 : « Le thème de ce concours est " Dire le non-visuel " : narrer une expérience sensible autre que visuelle ou impliquant la description de personnages, d'objets ou de lieux grâce aux perceptions auditives, tactiles, olfactives ou gustatives<sup>5</sup> ».

Les cent trente-cinq textes ainsi recueillis ont été mis à la disposition de chercheurs sous la forme d'une base de données grâce au soutien de la Fédération des Aveugles de France (FAF). Ils ont été indexés par la lettre référant à l'une des six catégories ouvertes au concours, suivie du nombre correspondant à leur ordre de réception :

- A Auteurs ayant déjà publié, dix-sept (dont quatre déficients visuels) ;
- B Grand public, soixante ;
- C Jeune public, vingt-cinq ;
- D Adultes déficients visuels, vingt-cinq ;
- E Jeune public déficient visuel, un ;
- F Français langue seconde, sept (dont deux déficients visuels).

Je ne citerai le nom des auteurs que lorsqu'il a été mis en circulation dans la sélection parue sous le titre *L'Autre beauté du monde* et/ou dans l'enregistrement de la *Lecture publique : dire le non-visuel*<sup>6</sup>. Je préciserai enfin qu'à mon grand regret, je ne pourrai pas intégrer ici la dimension interculturelle, car les textes y afférant dans le corpus ne cadrent pas avec la problématique du présent travail.

## 1.2. Stratégies de justification réaliste

Quelques chiffres et deux confidences permettent de mesurer immédiatement la prégnance socioculturelle du visuel dans l'imaginaire de nombreux scripteurs voyants du concours. De fait, près de la moitié, 46 sur 103, ont éprouvé le besoin d'explicitier l'absence temporaire ou définitive de perception visuelle comme justification réaliste de la verbalisation des autres

---

<sup>2</sup> Bertrand VERINE, « À la recherche du point de vue aveugle », in *Voir barré, La Peinture dans le noir*, Bruxelles, n° 34-35, 2007, pp. 99-115.

<sup>3</sup> Jean-Pierre CLÉRO, « Saunderson ou " l'âme au bout des doigts " . Arithmétique palpable et géométrie digitale », in *Voir barré, La « Lettre sur les aveugles » de Denis Diderot (1749 I. L'invention de l'aveugle*, Bruxelles, n° 18, 1999, pp. 30-45.

<sup>4</sup> Règlement du concours (3.11.2007), [en ligne], [www.gjaa.org](http://www.gjaa.org).

<sup>5</sup> Curieusement, les textes recueillis ne sollicitent presque jamais le goût.

<sup>6</sup> Bertrand VERINE (éd.), *Lecture publique : dire le non-visuel* (21.3.2009), [en ligne], <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=3107>.

perceptions. Or rien ne les y obligeait dans l'appel à participation<sup>7</sup>, qui insistait au contraire sur le « but de faire dialoguer les sensibilités d'auteurs et de lecteurs voyants, mal-voyants et aveugles ».

Certes, l'opération était organisée par des associations de personnes handicapées de la vue et très explicitement inscrite dans le cadre de la commémoration officielle du bicentenaire de la naissance de Louis Braille. Mais l'appel précisait que « pour les déficients visuels, écouter, toucher et humer sont des nécessités fonctionnelles qu'ils intériorisent à tel point qu'ils ne les évoquent presque jamais ». Il invitait donc chacun, privé ou non de vue, au *désir* et au *plaisir* « de cultiver les quatre autres sens que nous pouvons partager », et tout particulièrement le scripteur voyant à « retrouver de l'originel ou de l'universel au plus près de soi ».

Concrètement, 21 participants voyants mettent en scène un personnage déficient visuel, 17 autres confèrent de surcroît à celui-ci le statut de narrateur, tandis que 8 imaginent un narrateur aux yeux bandés<sup>8</sup>. On doit y ajouter un certain nombre des récits dans lesquels la nuit ou l'obscurité interviennent également comme justification réaliste, mais je ne les ai pas encore quantifiés, car ces deux circonstances sont tantôt associées à la non-vision, tantôt représentées comme une condition particulière de la perception visuelle : il y a donc une enquête spécifique à conduire sur cette frontière ambivalente, de même que sur la cécité, qui apparaît tantôt assimilée à une *nuit*, tantôt décrite comme l'absence de vue, aussi bien par les scripteurs voyants que par les scripteurs déficients visuels.

La première confidence donnant chair à ces nombres m'a été faite oralement par l'un des lauréats voyants, Nathanaël Cœster, qui m'a indiqué sa surprise et presque sa déception de m'entendre, lors de la proclamation du palmarès<sup>9</sup>, souligner l'originalité de sa nouvelle (B21) en ces termes : « le récit intitulé *Insensé* utilise le motif des yeux bandés pour raconter les derniers instants d'un prisonnier politique que ses tortionnaires conduisent à l'exécution ». Pour son auteur, cette histoire pointait d'autant mieux l'absurdité inhumaine de l'oppression si l'on comprenait, à l'avant-dernière ligne, que les deux motifs s'additionnent, les geôliers ayant pris soin de bander les yeux à un condamné aveugle. Or l'allusion à sa cécité est tellement implicite que je ne l'ai pas comprise<sup>10</sup>.

La seconde confidence apparaît dans le courrier d'accompagnement du récit *Ce matin pourtant* (B9), qui narre l'enlèvement et l'exécution d'un dissident : « la nouvelle proposée a des allures sombres. J'aimerais toutefois préciser que ce n'est pas ma perception de l'univers des non-voyants, mais plutôt que j'ai dû me placer dans une situation extrême pour tenter d'aiguiser, ne serait-ce qu'un peu, tous mes autres sens. » Cette scriptrice me semble expliciter le processus inconsciemment à l'œuvre chez les 45 autres participants, et qui paraît correspondre au phénomène que les psychologues de la cognition nomment *capture* visuelle.

De manière générale, la capture consiste dans l'attention prépondérante, voire exclusive, que les sujets accordent aux informations d'un seul système perceptif et dans la mise en inconscience corrélative des informations fournies par les autres systèmes. Elle intervient aussi bien dans la synchronie d'une expérience bi- ou multimodale, que dans la diachronie de l'ontogénèse, et presque toujours au détriment des sens autres que la vue. Ainsi, concernant le toucher, Édouard Gentaz *et al.*<sup>11</sup> indiquent-ils que, « dans le cas de perception bimodale

---

<sup>7</sup> Appel à participation (3.11.2007), [en ligne], [www.giaa.org](http://www.giaa.org).

<sup>8</sup> Du côté des 32 scripteurs déficients visuels, quatre seulement ne font aucune allusion à la cécité.

<sup>9</sup> Proclamation du palmarès (21.6.2009), [en ligne], FAFDirennonvisuel, [www.fafdirenonvisuel.org](http://www.fafdirenonvisuel.org).

<sup>10</sup> Elle entre de plus en quasi contradiction avec l'identification des fusils qu'on arme : « Ce sont les chiens des carabines dans les westerns de mon enfance. Ma mère ne les repérait jamais. Je lui disais : « Ils ont armé ! »

Maman, ce bandeau, ils n'ont pas compris. Maman ! Dis-leur que tu me racontais les westerns ! » (p. 43).

<sup>11</sup> Édouard GENTAZ *et al.*, « Apports de la modalité haptique manuelle dans les apprentissages scolaires (lecture, écriture et géométrie) », in *In Cognito*, Grenoble, n° 3.3, 2009, pp. 1-38.

visuelle et proprioceptive conflictuelle, les résultats permettent de mettre en évidence une capture proprioceptive à 5 ans, un compromis à 7 ans et une capture visuelle à partir de 9 ans » (p. 7). De même, pour ce qui est de l'olfaction, Philippe Ricaud<sup>12</sup> rappelle-t-il que « les normes sociales et culturelles amènent progressivement le petit d'homme à prendre les plus grandes distances avec les odeurs. [...] L'être civilisé refoule ses instincts olfactifs » (p. 36).

Le corpus atteste donc assez fréquemment le besoin d'une perturbation du fonctionnement perceptif ordinaire pour déjouer, y compris imaginativement, la capture visuelle : cette perturbation consiste le plus souvent dans l'impossibilité matérielle de voir ; elle peut aussi être mémorielle et résider dans un oubli du vu conférant de la saillance aux autres perçus, ou encore être attentionnelle dans le cas du rêve ou de la focalisation sur une autre perception (tantôt subie, tantôt délibérée). Le recours à de tels biais n'empêche cependant pas la très grande majorité des participants de se plier, avec plus ou moins de constance, à la consigne (quelle que soit, par ailleurs, la pertinence du texte produit). Je ne m'attarderai pas sur les très rares cas de textes soumis au concours alors que leurs scripteurs n'avaient manifestement pas même essayé de se prêter au jeu. Je voudrais, en revanche, donner un aperçu de quatre contributions symptomatiques en tant qu'elles sont tout entières construites sur des stratégies de contournement apparaissant ailleurs de manière sporadique.

### 1.3. Stratégies d'évitement de la consigne

Une première stratégie consiste à se réfugier dans l'abstraction des idées en substituant à la description ou au récit attendus l'argumentation de leur impossibilité, souvent fondée sur le topos romantique de l'insuffisance du langage. Ainsi le scripteur de *L'Art du portrait* (B22, l'une des six contributions belges) constate-t-il d'emblée qu'un visage n'est pas la somme de ses parties mais le mouvement et la lumière qui naissent de leur vie même. Du coup, l'objet de sa méditation devient la supériorité de la peinture sur l'écriture, ce qui occasionne de nombreuses métaphores visuelles, et le texte se clôt par le retour à la virtualité du conditionnel, de l'article indéfini et des verbes signifiant l'absence de prise du sujet sur la réalité :

[1] [incipit] Ce pourrait être un homme, ce pourrait être une femme. En tout cas, c'est un visage, et comme tout visage, il échappe à la description, se dérobe à la définition.

[clausule] Ainsi, face à la reprise par l'art, il ne nous reste qu'à abdiquer : ce serait un visage...

La seconde stratégie d'évitement consiste à s'en remettre à l'objectivité des référents, qui implicite leur connaissance préalable, le plus souvent visuelle, comme l'illustre la chute d'*Une visite à Paul Cézanne* (B57) :

[2] Et on est ici en somme comme dans l'atelier du peintre, devant ces humbles objets bien réels que l'on se souvient avoir vus peints ou dessinés. Arbres, rochers, table, assiette rouge, faïence brune ou fleurie, compotier blanc, vase bleu vernissé... Cette cruche, je pourrais la saisir et sentir sa forme arrondie, les yeux fermés, comme une pomme dans mes mains jointes. Cet arbre, c'est ce trait rugueux, lancé vers le ciel, contre lequel je m'adosse. Ce paysage, derrière moi, c'est cet espace, odorant et sonore, que j'ai traversé tout à l'heure et qui s'est refermé sans un mot.

Il suffit, enfin, d'avoir vu une fois, pour pouvoir se souvenir et se représenter le monde lorsqu'il s'absente. Il suffit de sentir une odeur, d'entendre un bruit, de goûter une saveur pour que ce monde vous soit donné.

Pour la scriptrice, *il suffit* d'énumérer huit objets, dont quatre caractérisés par leur couleur, d'envisager l'éventualité d'une appréhension manuelle et de désigner génériquement les trois autres procès perceptifs. Et pourtant, *ce monde* ainsi *donné* est explicitement posé comme *le*

---

<sup>12</sup> Philippe RICAUD, « Le jugement olfactif et ses implications sociales », in ~~Voir~~ barré, *Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives II. le goût et l'odorat*, Bruxelles, n° 28-29, 2004, pp. 34-41.

*monde lorsqu'il s'absente*, la condition pour s'en *souvenir* et se le *représenter* restant d'*avoir vu une fois*. Dès lors, au-delà des nominations, ne sont textualisées que la *forme arrondie comme une pomme* de la *cruche* et celle de l'*arbre, trait rugueux lancé vers le ciel*. Plus encore pour le lecteur que pour la narratrice, l'*espace*, bien qu'il soit dit *odorant et sonore*, se referme donc *sans un mot*.

Une troisième échappatoire est offerte par le jeu sur les signifiants. Ainsi la scriptrice d'*ABC d'air* (A10) propose-t-elle un conte poétique ayant pour personnages principaux les *lettres A, B, C, R et O*, ces deux dernières étant notamment utilisées pour leur homonymie avec les éléments primordiaux *air* et *eau*, et les cinq prises ensemble constituant approximativement la structure phonique du nom *abricot*. Cependant, cette histoire ne nous dit rien, par exemple, du procès auditif lui-même, ni de la vibration intime de la parole ou de la voix ; et le visuel y fait finalement retour par le biais du signifiant graphique :

[3] [incipit] Un jour, la lettre A rencontra la lettre B. / Et c'est comme ça, dit-on, que tout a commencé. Grâce à la lettre A, la lettre B pouvait maintenant aller en bas.

[clausule] Mais si un jour, vous avez envie de / Vous amuser / À votre tour / Allez chercher dans l'alphabet / Quelques lettres. / Mettez-les l'une à côté de l'autre, et elles vous feront *apparaître* / *Un lapin, un mouton ou bien une baleine*<sup>13</sup>. / Et surtout, n'oubliez pas la lettre M, celle qui murmure : / « J'aime, j'aime la mer, j'aime la mer *Abricot*. »

Soient enfin les premières lignes du poème en prose *Le Noir coloré* (C1), rédigé par une classe de collégiens. En dépit du dialogue avec l'altérité des déficients visuels qui structure le texte (*pour Mélodie, pour Rémi, pour Jennifer...*), et de la volonté de relativiser les certitudes établies qu'affiche le pré/texte réaliste, on remarquera le visuocentrisme de la démarche consistant à chercher des équivalents non visuels à la catégorie visuelle par excellence, la couleur, et à faire assumer cette quête par ceux-là mêmes pour qui elle est le plus scabreuse :

[4] Un jour, j'ai fait la rencontre de jeunes gens déficients visuels. Tous vivent dans un monde de couleurs que les voyants leur décrivent, mais eux, comment les perçoivent-ils ? Je leur demandai alors comment chacun « voyait » les couleurs.

Pour Mélodie le violet a l'odeur de la tarte aux mûres que sa mami sort du four. Il représente la douceur de la fourrure de sa peluche. C'est le bruit de l'oiseau qui la réveille tous les matins en chantant sur un prunier. C'est beau comme les violettes qu'elle ramasse au printemps. Cela représente la chaleur des vêtements pour l'hiver. C'est la mer qui vient régulièrement chatouiller ses pieds, quand elle se trouve sur la partie la plus humide de la plage. C'est le vent qui fait venir le sable jusqu'à son visage. Pour Mélodie le violet c'est l'eau qu'elle boit et celle avec laquelle elle se lave. C'est aussi la couleur de l'encre avec laquelle elle dessine. Pour Mélodie le violet peut aussi représenter la tristesse de l'hiver, quand la neige fraîche tombe sur son visage chaud. Ça lui rappelle aussi la musique majestueuse des bals d'autrefois. Pour Mélodie le violet est tout le contraire du piquant du poivre.

Parmi ces transferts de perception et de signification, deux seulement sont motivés par la contiguïté référentielle de la couleur avec *l'odeur des mûres* ou *la beauté des violettes* (également inscrite dans le signifiant). Le lien apparaît contingent, en revanche, avec la texture de *la peluche*, *la chaleur des vêtements*, le contact de *l'eau* ou la pratique du dessin à *l'encre*. La contiguïté se distend fortement entre *le bruit de l'oiseau* et *le prunier* qui le supporte ainsi que la couleur violette, et cette distension va jusqu'au paradoxe avec « la neige fraîche tombe sur son visage chaud », le *visage* ne pouvant pas être *violet* de froid. Seules, enfin, les allitérations en l et v semblent susceptibles de motiver l'association du violet avec « le vent qui fait venir le sable jusqu'à son visage », avant qu'on atteigne le pur arbitraire de la correspondance avec « la musique majestueuse des bals autrefois », d'ailleurs associée au *rouge*, au *jaune* et à l'*orange* dans la suite du texte.

---

<sup>13</sup> Les italiques sont de mon fait.

Au total, ce qui se trouve ici imaginativement déconstruit et (plus ou moins) reconstruit n'est pas tant la couleur que la cohérence des objets et de la multimodalité de notre rapport perceptif au monde. C'est ce que la chute du texte rend patent : « La vie et le monde qui m'entouraient me semblaient beaucoup plus jolis et poétiques vus avec le toucher, l'odorat, l'ouïe et le goût. Alors j'ai fermé les yeux et j'ai rêvé. » La fantaisie conforte ainsi le stéréotype de la vision comme seule perception capable de poser l'individu en sujet face à la réalité extérieure objective et, réciproquement, celui des quatre autres systèmes perceptifs comme vecteurs d'une subjectivité confinant au solipsisme.

## **2. Complémentarité ou autonomie possibles entre vision et description**

### **2.1. Contextualiser les images**

Si nous nous tournons maintenant vers le grand nombre de scripteurs qui se sont prêtés au jeu, je voudrais d'abord faire état de deux textes témoignant de façon bien différente du caractère multimodal de l'expérience perceptive et, en l'espèce, de la complémentarité du voir et des autres sentirs. Dans *Première page* (B28), Lucie Sluse commence par décrire au présent et entre guillemets les sensations, notamment tactiles et olfactives, qui suivent immédiatement un accouchement, avant de conclure :

[5] « (...) C'est à ce moment-là qu'il nous photographie : toi, dans mes bras, qui gigotes. C'est pour ça que le résultat est un peu flou. »

La page de garde de l'album-photo m'avait servi de papier à lettre. Cette image ouvrait le livre. J'avais voulu lui confier ce qui s'était gravé pour toujours en moi parce qu'elle était arrivée au monde, il y a tout juste vingt ans. Coralie. Ce sera demain son anniversaire. La fête sera joyeuse, et animée, et je n'aurai pas envie de ressentir ce petit tiraillement dans le ventre qui me prend alors que je rédige ces lignes.

Quel cadeau étrange : l'album de ses premières années (les grimaces d'un nouveau-né, les premiers pas d'un bambin en couches, les mines effarouchées d'une fillette timide...) En mettant de l'ordre dans son ancienne chambre, je suis retombée miraculeusement sur ces photos que je croyais perdues lors d'un déménagement. Quels souvenirs peut-elle bien rattacher à ses sourires d'enfance ? Je voulais les lui remettre, accompagnées des mots qu'on n'a jamais l'occasion de prononcer et qu'on garde pourtant précieusement toute sa vie. Peut-être ai-je enfin accepté de la voir quitter le nid ? Mais qu'elle ne s'envole pas sans avoir compris à quel point je l'aime !

On trouve ici formulé, à propos d'une circonstance universelle, ce qui peut sembler un truisme à des analystes de l'image, mais que nombre de praxis et d'artefacts tendent à faire oublier aux sujets contemporains, à savoir que la vision ne saurait donner accès à la totalité d'un événement et qu'à plus forte raison la représentation visuelle ne saurait tenir lieu de la totalité d'une expérience. D'où la nécessité de ces « mots qu'on n'a jamais l'occasion de prononcer et qu'on garde pourtant précieusement toute sa vie ». D'où peut-être aussi l'intérêt de cultiver la mise en discours des perceptions minorées dans une société où les praxis non visuelles se raréfient et où la multiplication des adjuvants optiques ne peut que conforter la capture visuelle lors d'activités qui, cependant, demeurent bel et bien, pour la plupart, multimodales.

Dans *Beauté, mon beau souci* (D18), c'est la perte de la vue qui incite le narrateur à réinterpréter ses souvenirs visuels de la cathédrale de Chartres en les confrontant non seulement aux quelques éléments qui restent à la portée de son toucher, mais à la représentation qu'il se construit de l'édifice en l'arpentant, parcours auquel les visiteurs obnubilés par le visible ne prêtent pas attention :

[6] Je vérifiais à tâtons, au long de la nef, l'alternance des piliers, les uns quadrangulaires, bouletés de quatre colonnettes rondes, les autres ronds, flanqués de quatre colonnettes octogonales. Ce détail échappe sans doute à l'attention de beaucoup de visiteurs, mais tous, je crois, auront ressenti à leur insu la douceur enveloppante de ce rythme, à peine marqué, par la vertu duquel cette nef secrète une paix qui n'est pas de ce monde.

Mais le bonheur que j'éprouvais à retrouver ces formes ne tenait pas seulement à la satisfaction de vérifier la fidélité de ma mémoire ; cette espèce de fantaisie réglée de l'architecture, je concevais qu'elle était un jalon,

comme un organe témoin, dans l'évolution technique du voûtement des nefs gothiques aux XII<sup>ème</sup> et XIII<sup>ème</sup> siècles. Qui sait même ? peut-être un repentir, la trace ineffaçable d'un changement de parti dans le projet de l'architecte qui, sur des piliers d'abord destinés à porter des voûtes sexpartites, aurait finalement posé une simple suite de croisées d'ogives barlongues. Ou mieux, au-delà de la curiosité érudite, l'émotion est sous-tendue par une jouissance tout abstraite, quand l'intelligence, se retournant sur le sentiment, y remarque la loi simple qui règle cette variété de formes. « L'âme se tait quand l'esprit la regarde » (C Claudel) ; ici, l'âme et l'esprit, réconciliés, se reposent dans la contemplation, sans mots ni formes distinctes, de cette procession solennelle, parcourue comme par un imperceptible frémissement, de fûts complexes où rondeurs et surfaces planes échangent, d'une travée à l'autre, leur place et leur fonction architectonique, combinaison et permutation de volumes cylindriques et prismatiques.

Bien sûr, ce n'est pas sur place, sur-le-champ, que ces réflexions ont pris forme. Il fallait pour cela les rêveries de beaucoup de jours et de nuits. Bienheureuse cécité, serais-je tenté de dire, à qui je suis redevable de ces loisirs, grâce auxquels, d'une mémoire saturée de souvenirs informes, se dégage devant mes yeux clos une structure abstraite et pourtant lourde de toute l'émotion du contact.

Je n'essaierai pas ici de rendre compte de la richesse de cet extrait pour ce qui est des rapports entre perception, émotion, connaissance intellectuelle et mémoire. Je voudrais seulement, à la suite de Catherine Détrie<sup>14</sup>, faire l'hypothèse que certaines particularités de ce fragment sont dues au rapport praxique de son narrateur au monde : en l'espèce, le caractère comme animé de la description tiendrait au fait qu'ayant perdu la vue, il redécouvre ce lieu (visuellement perceptible en un instant) selon la séquentialité tactile de la palpation et de la déambulation.

Ainsi est-ce peut-être au passage même des mains du descripteur sur les piliers qu'on doit l'adjectif métaphorique *bouletés* signifiant la transformation, sous ses paumes, des angles attendus en arcs de cercle et, réciproquement, l'hypallage construit par le participe *flanqués* qui transfère à la rondeur des piliers les facettes des octogones. De même le scripteur remote-t-il par la kinesthésie une locution aussi figée qu'*au long de la nef*, et découvre-t-il *la douceur enveloppante de ce rythme*, conjuguant les sens de « répétition d'un motif ornemental » en architecture et de « distribution des phases d'un processus » tel que la marche (Grand Robert 1994). De même encore, doit-on peut-être la métaphore de la *procession solennelle* à la nécessité où se trouve le descripteur, pour la percevoir, d'accompagner pas à pas ce qui serait visuellement plutôt une haie d'honneur immobile.

## 2.2. Décrire autrement

Parmi les très nombreux textes qui réussissent, en partie ou en totalité, à échapper à la capture visuelle, j'en ai choisi deux qui me paraissent significatifs à la fois de la difficulté et de la productivité d'une telle émancipation. Tous deux ont été rédigés par des scriptrices aveugles, mais nombre de participants voyants au concours sont également parvenus à mettre en texte des descriptions de ce type. Il ressort des premières analyses que, pour développer une description non visuelle, les scripteurs sont le plus souvent amenés à construire une représentation bi- ou trimodale, alliant des perceptions auditives, olfactives et/ou tactiles. Ce résultat n'a rien d'étonnant puisqu'il est conforme à l'expérience des personnes aveugles et des scientifiques qui étudient leurs comportements.

Une tendance plus inattendue apparaît avec la sous-représentation des diverses modalités du toucher alors même que, par son fonctionnement actif et analytique, ce système perceptif permet de construire des représentations mentales comparables à celles que procure la vision, et favorise comme elle la constitution du couple sujet/objet, mais au prix d'une proximité problématique au regard des valeurs occidentales contemporaines. Ainsi, ce qu'Ève Allard dit de la perception haptique dans *Solstice* (D8), c'est d'abord qu'elle ne va pas de soi, lorsqu'elle n'est pas fortuite ou masquée par la saillance des autres sensations :

[7] [La narratrice sort vivre la nuit du solstice d'été, seule dans la nature.]

<sup>14</sup> Catherine DÉTRIE, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion, 2001.

Le contact est d'emblée sauvage. Mes cheveux, propres, heurtent l'infinité des poussières. S'allonger est un acte de volonté absolue, que je confirme. Et avec la peau de ma main, je viens à la rencontre.

Tant d'objets infimes, de petits débris disposés là..., fragment de limbe mou de feuille encore vive..., un fin minéral aux arêtes aiguës que je ne saurais nommer..., des miettes d'écorces friables..., un voile de sueur végétale... Une intention de plus, et mon museau se voudrait de langue et de crocs. Mais... Je recule, au seuil de cette mémoire animale.

Mon corps a pris la posture de volute abandonnée. Sous le profond des arbres, je pense à la peau de la terre. Immédiatement s'exhale un opéra de saveurs et d'arômes.

L'ondoiement horizontal et ferrugineux de l'argile se mêle aux coulées amères tombant du thuya, et tisse un motif écossais. Parmi cette architecture mouvante d'angles droits s'insinuent des ronds de résine fumée par les fruitiers.

La silhouette de la maison paraît sculptée par les échos solaires, dans un jacquard incolore de chaleur de mur, de tiédeur de boiseries, de fraîcheur de verre, d'ancien feu piquetant les gouttières. (p. 205-206).

Le *contact* nécessite un *acte de volonté absolue*, qui demande à être *confirmé*. Dramatisée par l'adjectif *sauvage*, les procès *heurter* puis *s'allonger*, et l'opposition des *cheveux, propres* avec *l'infinité des poussières*, cette assertion apparaît d'ailleurs presque aussitôt modalisée par la quasi réalisation non effective appliquée au toucher buccal : « Une intention de plus, et mon museau se voudrait de langue et de crocs. Mais... Je recule, au seuil de cette mémoire animale ». La narratrice insiste également sur la difficulté d'échelle de la perception tactile, dans le second paragraphe, le seul du récit à être haché de points de suspension, saturé d'adjectifs signifiant la ténuité (*infimes, petits, fin, aiguës, friables*) et de noms indiquant l'incomplétude (*débris, fragment, arêtes, miettes*), ou au contraire la matière massive, inanalysable : « un minéral (...) que je ne saurais nommer », « un voile de sueur végétale ».

Et cependant, il y a déjà là de quoi désigner et de quoi caractériser, comme l'atteste l'extrême précision du *limbe mou de feuille encore vive*. Il y a aussi la présupposition qu'une structuration langagière de ce perçu en un tout cohérent doit être possible, puisque ces matériaux sont dits être *disposés là*. Cette quête d'une forme à la fois tangible et dicible n'aboutit pourtant que deux paragraphes plus loin dans l'évocation de la *maison*. Peut-être n'est-ce pas un hasard si sa survenue dans le texte est précédée par la métaphorisation des *saveurs et arômes* en une *architecture*, et si la métaphore du *jacquard* tactile se trouve annoncée par celle du *motif écossais* olfactif. Tout se passe comme si la licence relative conventionnellement accordée aux représentations du goût et de l'olfaction se communiquait au toucher, qui ne jouirait pas de la même liberté de verbalisation.

Quoi qu'il en soit, les deux métaphores ont en commun de ne pas se substituer à la description des objets mais de s'y ajouter, et de rendre saillant ce que le *motif écossais* comme le *jacquard* peuvent avoir de non visuel, la forme géométrique et le contraste perceptif. La saillance de ces traits est explicitement construite par le texte dans le cas des *angles droits* entre l'*horizontal* de l'*argile* et les *coulées tombant du thuya*. C'est l'interprétation la moins coûteuse dans le cas du *jacquard*, dont la caractérisation quasi oxymorique par l'adjectif *incolore* ne rend plus pertinent que le contraste de température entre *chaleur, tiédeur, fraîcheur* et *ancien feu*, – le lecteur demeurant libre de leur associer (ou non) la variété de forme et de grain impliquée par les noms *mur, boiseries, verre* et *gouttières*.

Voici enfin une description auditive proposée par le récit *Retrouvailles* (D23) :

[8] Elle écoutait et reconnaissait avec bonheur ce paysage familial. Devant elle, en contrebas, s'étendait la sourde rumeur de la ville. Au premier plan s'étagaient les jardins pleins d'arbres et d'oiseaux. Sur ce vaste concert de pépiements se détachaient des cris, des rires d'enfants, et là, tout près, l'inlassable chant du merle qui nichait dans l'arbre voisin. Avec un sourire, elle suivit, au flanc de la colline, les sinuosités sonores et intermittentes de la route. Puis, là-bas à gauche, émergèrent la cathédrale et son puissant carillon. Un soudain silence. Et elle perçut l'interminable ruissellement du tremble dans les légers remous du vent, la stridulation d'un grillon et le grincement de la grille que l'on ouvrait. Puis ce fut un avion qui élargit immensément l'espace et, pour elle, dessina un fugitif horizon. D'un même élan, son cœur bondit, emporté par une confuse espérance. (p. 59-60).

En apparence, Aline Roussillon structure son paysage sonore avec des repères identiques à ceux d'une description visuelle : « en contrebas, s'étendait », « au premier plan s'étagaient », « sur (...) se détachaient », « et là, tout près », « au flanc de la colline », « là-bas à gauche ». Elle contrecarre ainsi le fonctionnement souvent plus synthétique et plus susceptible de varier dans le temps de la perception auditive. En particulier, après les verbes de perception active « elle écoutait et reconnaissait », les trois formes pronominales (*s'étendait*, *s'étagaient* et *se détachaient*) représentent les caractéristiques auditives (*sourde rumeur*, *vaste concert de pépiements*, *cris* et *rires*) comme intrinsèques aux entités décrites (*ville*, *oiseaux*, *enfants*) : cela permet à la narratrice de les objectiver « devant elle » et de les inscrire à l'imparfait dans une durée non bornée.

Ce qui introduit une spécificité radicale dans la description est l'apparition de la série de passés simples (*suivit*, *émergèrent*, *perçut*, *élargit* et *dessina*), qui suppose une structuration du temps en étapes, structuration accentuée par le double emploi de l'adverbe *puis* et par les adjectifs *intermittentes*, *soudain* et *fugitif*. Un tel dynamisme, fréquent dans les descriptions visuelles, correspond tantôt à un déplacement du narrateur ou du personnage, tantôt à une transformation effective de l'environnement. Or la narratrice indique qu'elle reste aux aguets à sa fenêtre, et ni la *route*, ni la *cathédrale*, ni l'*horizon* ne subissent de modification structurelle. Les passés simples correspondent donc, en l'occurrence, au fait que les éléments du paysage se mettent à exister auditivement, ce qui souligne le caractère tendanciellement discontinu de cette perception : pour que le sujet entende, il faut que les objets produisent ou répercutent un son, qui leur est rarement consubstantiel (souffle du feu, roulement de la mer). La discontinuité n'apparaît d'abord qu'au détour de l'épithète *intermittentes*, appliquée de manière inhabituelle aux *sinuosités* d'une *route* qu'on suit seulement à l'oreille. Elle est ensuite presque masquée par le recyclage d'associations lexicales très usuelles dans les textes descriptifs et par l'ordre « émergèrent > la cathédrale > et son puissant... ». Encore faut-il ne pas sous-estimer la surprise que provoque le remplacement du clocher visuel attendu par le *carillon* sonore, et la réinterprétation qu'il induit : auditivement, seul *émerge* le *carillon* qui, par contiguïté cognitive, fait exister la *cathédrale* silencieuse. Ce caractère contingent de l'existence pour l'oreille s'affirme davantage avec la détermination « que l'on ouvrait », nécessaire à la perception de la *grille*.

La spécificité de l'ouïe se trouve enfin explicitement assumée comme telle par la narratrice avec la consécution temporelle et logique des deux actions de *l'avion*, *élargir l'espace* et *dessiner un horizon*. Soulignons que, en symétrie du début du paragraphe, un spectateur oculaire en mouvement aurait plutôt écrit {l'espace s'élargit, l'horizon se dessina}, et que la particularité de ce dernier procès est mise en relief par le marqueur de subjectivité « pour elle », puis par le recours inattendu à l'article indéfini *un* et à l'épithète *fugitif*. Pour autant, l'emploi d'*horizon* n'a rien ici de métaphorique : à l'oreille, l'*horizon* est bien la « limite circulaire » de la perception « pour un observateur qui en est le centre », selon la définition du *Grand Robert* (1994) ; mais il s'agit d'une circonstance contingente, non de la référence quasi permanente qu'il constitue pour la vue.

Ces premières analyses encore très partielles semblent confirmer l'intérêt heuristique des hypothèses de travail que j'ai formulées en 2007 : d'une part, au-delà de la capture cognitive qu'elle exerce sur les autres perceptions dans la plupart des activités pratiques des sujets, la vision s'avère prégnante et, le plus souvent, surreprésentée dans leurs descriptions verbales, même quand celles-ci ont pour objet des référents bi- ou multimodaux ; d'autre part, des alternatives textuelles existent bel et bien, mais elles restent rares et, en dehors de la littérature, elles ne sont socialement valorisées que dans les cas très spécifiques où l'objet du

discours ne peut pas être appréhendé par la vue, comme les recensements ornithologiques, la critique musicale<sup>15</sup> ou gastronomique, le discours cosmétologique par exemple.

Dès lors, le premier objectif du projet scientifique dont ce corpus va être la base sera d'identifier, dans l'ensemble des textes, quelles sont les conséquences de l'absence de référence à l'image ou à la vision sur la structuration des séquences descriptives, très précisément sur les différentes opérations descriptives formalisées par Jean-Michel Adam dans ses ouvrages de synthèse<sup>16</sup>. Un second objectif, impliquant un élargissement considérable du corpus, sera d'étudier les variations du traitement de ces perceptions minorées selon les situations de discours, selon les âges de la vie et selon les cultures.

---

<sup>15</sup> Rappelons cependant l'anecdote symptomatique du spectateur à qui on demande son opinion sur un concert et qui répond : « Je ne sais pas, j'étais derrière un pilier, je n'ai rien vu ! »

<sup>16</sup> Jean-Michel ADAM, *La Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris : Armand Colin, 2005.