



**HAL**  
open science

## À la recherche du point de vue aveugle

Bertrand Verine

► **To cite this version:**

Bertrand Verine. À la recherche du point de vue aveugle. Visions d'artistes, Voir-barré – périodique du Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision, 2007, La peinture dans le noir, 34-35, pp.99-115. 10.18463/verine.003 . hal-01317826

**HAL Id: hal-01317826**

**<https://hal.science/hal-01317826>**

Submitted on 18 May 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## À LA RECHERCHE DU POINT DE VUE AVEUGLE

[Ce travail a été présenté au colloque *La Peinture dans le noir*, Bruxelles, 2 et 3 juin 2007. Les nombres intercalés dans le texte sans parenthèses ni crochets indiquent la pagination des segments communs avec la version papier. Je complète ici l'exemple 3, contracté faute d'espace dans ~~Voir~~ barré. Les pistes, ci-dessous formulées pour la première fois, ont donné matière au programme de recherche et à l'ouvrage collectif *Dire le non-visuel* (Presses Universitaires de Liège, 2014).]

99

L'appropriation de l'écriture par Louis Braille signifie aussi la possibilité de donner aux aveugles de plus en plus de paroles propres afin qu'ils parlent et qu'ils écrivent au nom de leur identité propre.

Evgen Bavcar (2002).

Les numéros 26-27 et 28-29 de ~~Voir~~ barré ont fourni de précieuses démonstrations de la coopération cognitive entre deux, plusieurs ou toutes les modalités sensorielles dans l'expérience humaine ordinaire. Parmi de nombreuses formulations convergentes, j'en prendrai pour exemple le point de départ de Camille Ferdenzi, André Holley et Benoist Schaal (2004 : 126) : « selon les circonstances, [les sens] entretiennent des interactions qui relèvent tantôt de la complémentarité, tantôt de la dominance, voire de l'exclusion mutuelle dans l'exploitation optimale des informations ». La psychologie expérimentale et l'ensemble des travaux publiés dans ~~Voir~~ barré attestent cependant la prégnance de la vue dans les artefacts et les discours des sociétés occidentales contemporaines. En d'autres termes, à une expérience humaine massivement polysensorielle et intermodale correspondent, dans l'Occident actuel, des représentations presque exclusivement visuelles.

La théorie littéraire et linguistique enregistre cette prégnance socioculturelle du visible en utilisant le syntagme *point de vue* pour désigner le foyer de perception par lequel passe nécessairement tout énoncé descriptif ou narratif : je renverrai sur cette vaste question à l'abondante bibliographie d'Alain Rabatel<sup>1</sup>, en particulier 1997 et 1998. Je me bornerai à rappeler qu'on décrit ou raconte forcément depuis un ou des lieux, et à travers la sensibilité d'une ou de plusieurs instances par principe polysensorielles. Or, bien qu'on rencontre parfois des *points de vue auricularisés*, le « qui perçoit ? » se confond presque toujours avec un « qui voit ? » : « les concepts pour décrire la « réalité » de ce qui est visible sont sémantiquement plus « objectifs », et linguistiquement plus nombreux que ceux qui rendent compte des sons, des bruits. Bref, l'auricularisation pose, davantage que l'ocularisation, la question de la

100

subjectivité de la perception – question qui serait plus évidemment posée s'il fallait ajouter à l'étude de l'ancrage perceptif l'analyse des autres sens que sont le goût, le toucher, ou l'odorat » (Rabatel, 1997 : 148).

Cette dominance de la vue se répercute jusque dans les discours de personnes aveugles ou amblyopes : soit directement, par la fréquence des référents et des tropes visuels, soit indirectement, par la quasi absence de notations auditives, tactiles, olfactives et gustatives. L'obnubilation par le visible peut, *a priori*, s'expliquer par le traumatisme de la privation chez les perdant-la-vue tardifs et par la nécessité de s'intégrer chez les handicapés visuels précoces.

---

<sup>1</sup> Que je remercie chaleureusement, ainsi que Catherine Détrie, pour les suggestions qu'ils m'ont prodiguées.

Le silence fait sur les sensations non visuelles apparaît en revanche comme un paradoxe représentationnel et identitaire, dans la mesure où les quatre autres sens sont à la fois ce qui constitue les aveugles en sujets percevants et ce qu'ils devraient pouvoir le plus valoriser auprès des voyants. C'est ce point quasi aveugle du discours occidental contemporain que je voudrais problématiser ici en défrichant deux des interrogations fondamentales qu'implique un tel non-dit<sup>2</sup> : d'une part, quelles traces laisse-t-il dans les discours typhlophiles ? d'autre part, existe-t-il des configurations textuelles alternatives susceptibles de le pallier ?

### 1. Voir barrant les discours typhlophiles

Pour répondre à la première question, je collecte depuis une dizaine d'années un corpus ouvert d'analyses et de témoignages parus dans les deux principales revues typhlophiles françaises : *Le Louis Braille*, mensuel publié par l'Association Valentin Haüy, et *La Canne blanche*, trimestriel publié par la Fédération des Aveugles et Handicapés Visuels de France. Il s'agit donc de textes rédigés par des aveugles instruits et fortement socialisés, ayant l'habitude d'échanger entre eux et avec les voyants. Avant d'en analyser quatre échantillons, je tiens à préciser que je respecte infiniment ces discours, en tant que ce qui s'y dit est constitutif de l'identité de leurs auteurs, et en tant qu'ils participent d'une communication intragroupale indispensable aux aveugles français. Je vais cependant essayer de m'en distancier le plus possible dans le but de leur donner une troisième fonctionnalité : celle de rendre intelligible une aliénation collective qui est aussi la mienne, que nous partageons avec les voyants, même si les conséquences n'en sont pas comparables, et que je voudrais trouver moyen de comprendre et de dépasser. À ce titre, je ne nommerai pas les signataires de ces textes, car il ne saurait s'agir pour moi de polémiquer avec eux,

101

mais seulement d'analyser le silence qu'ils font sur les alternatives à la vision : tantôt en ramenant le perceptible et le perçu à des équivalents visuels ou à des abstractions, tantôt en minorant ou en dépréciant les quatre autres sens.

#### 1.1. Du non voir au non sentir

Soit l'exemple [1] :

[1] Comment imaginer ?

Comment imaginer un monde peint en noir / Quand les chants les plus doux qui parlent de l'espoir / Vous disent un monde en bleu, vous disent un monde en fleurs, / Comment imaginer un monde sans couleurs ? / Artiste sans talent, tu as mis sur ta toile, / Un ciel sans horizon, une nuit sans étoiles, / Un matin sans soleil, un jardin sans verdure, / Artiste sans talent, ta palette est obscure ! / Poète sans génie, si ternes sont tes mots, / Si pauvres tes décors et si nus tes oiseaux, / Si pâles sont tes roses et chétives tes plantes, / Poète sans génie, ta plume est transparente ! / Univers sans relief, sans lune et sans aurore, / Univers de ténèbres, tu ressembles à la mort, / Tes hommes sans visage engloutis dans la nuit, / Fantômes de la peur s'évanouissent sans bruit. / Créateur sans pitié, ton monde est sans images, / Créateur étourdi, tu as tourné la page / Et fermé le grand livre à la tombée du soir, / Comment imaginer ton monde peint en noir ? (*La Canne blanche* 156, octobre 2006).

Remarquons d'abord que l'interrogation *Comment* porte, en titre, sur la manière d'*imaginer* tout court, soit sur toute l'extension du processus désigné par ce verbe, et que, le dernier vers reprenant cette même interrogation, le *Comment* apparaît sans réponse : c'est donc la capacité même d'*imaginer* qui se trouve implicitement réfutée. Certes, en ouverture et en chute du texte, cet impossible imaginer a pour objet *un monde peint en noir, ton monde peint en noir*, et le martèlement des seize emplois de la préposition négative *sans* affecte au premier chef six

---

<sup>2</sup> Pour des précisions sur certaines catégories linguistiques telles que « Non-dit », « Formation discursive », « Modalisateurs », « Négation », « Programme narratif » ou « Thème / rhème », le lecteur voudra bien se reporter aux articles correspondants dans Détrie, Siblot et Verine (éd.), 2001.

entités purement visuelles : *couleurs, horizon, étoiles, lune, aurore et images*. Mais l'absence touche aussi les référents bi- ou polysensoriels que désignent les quatre noms *soleil, verdure, relief et visage* ; elle atteint enfin l'entité par définition non visuelle qu'est le *bruit* et s'étend aux réalités non sensorielles que catégorisent les noms *talent* (deux fois), *génie* (à deux reprises) et *pitié*. Ce que nous dit ce texte, c'est donc d'abord que la cécité est ressentie comme inimaginable, mais également que la cécité est vécue par cet auteur comme absence d'imagination.

Cet anéantissement de l'imaginaire est à la fois signifié et réitéré par celui de la sensibilité et par la défiance envers le discours. D'une

102

part, tout ce qui serait susceptible de référer à des sensations autres que visuelles s'avère systématiquement mis en équivalence avec l'inaccessibilité de la vue. Ainsi en est-il du paradigme végétal, qui ne revêt aucun caractère tangible, odorant ou sapide : *un monde en fleurs* est mis en parallèle avec *un monde en bleu* et en opposition avec *un monde peint en noir*, puis le vers *Si pâles sont tes roses et chétives tes plantes développe si ternes sont tes mots* et annonce *ta plume est transparente*. Un tel cotexte implique une interprétation visuelle du vers *Si pauvres tes décors et si nus tes oiseaux*, méconnaissant ce que les *décors* pourraient recéler de kinesthésique, et présupposant que les *oiseaux* sont inaudibles ou inintéressants à écouter. Il semble en aller de même pour le *relief*, interprétable comme non tactile eu égard à la juxtaposition ternaire *sans relief, sans lune et sans aurore*, puis pour le *visage*, réduit à son étymologie visuelle par la caractérisation des *hommes* comme *engloutis dans la nuit*, leur assimilation à des *Fantômes* achevant de les dématérialiser et la notation *sans bruit* les privant de parole.

D'autre part, la mise en doute du discours apparaît d'emblée avec la concomitance paradoxale du *monde peint en noir* et des *chants les plus doux qui parlent de l'espoir / Vous disent un monde en bleu, vous disent un monde en fleurs*. Elle prend la figure du *Poète sans génie*, deux fois apostrophé : *si ternes sont tes mots, ta plume est transparente*. Elle culmine enfin dans l'apostrophe, également double, au *Créateur sans pitié, Créateur étourdi, qui as tourné la page / Et fermé le grand livre*. On pourrait m'objecter que ce texte est tout entier placé sous le signe de la perte, voire de la dérélition, et qu'il biaise de ce fait l'expression de la représentation aveugle du monde. Je répondrai que cette occurrence particulière multiplie et accentue les symptômes d'obnubilation par le visible à l'œuvre de manière plus implicite dans de nombreux textes d'aveugles.

## 1.2. Du détournement langagier au solipsisme

Pour faire pièce à cette perte généralisée des sens et du sens, une première échappatoire réside dans la subversion du voir par un processus d'abstraction / idéalisation conduisant au solipsisme, comme l'atteste l'exemple [2] :

[2] Les gens ont tort, car ils se demandent comment un aveugle peut profiter du sport, s'il ne voit pas. En haute montagne, il n'y a rien à voir, ciel, neige, pics. Ce qu'il faut voir est à l'intérieur, en vous. C'est ce qui vous donne cette sensation de lutte ; c'est une façon de vous connaître davantage et mieux. C'est cela qu'il y a réellement à voir dans la montagne ou du moins, c'est ce que moi j'ai vu. (*Bulletin de l'Union Mondiale des Aveugles* 8, 2006, cité par *Le Louis Braille*).

103

Constatons en premier lieu que cette argumentation se pose explicitement comme un contre-discours (*Les gens ont tort*), répondant à une interrogation implicitement posée par les voyants et qui, si elle s'avère moins fondamentale, apparaît du même type que celle posée dans l'exemple [1] : *comment un aveugle peut profiter ?* En réponse à cette question, l'auteur opère une conversion formellement presque parfaite entre *En haute montagne, il n'y a rien à voir* et *C'est cela qu'il y a réellement à voir dans la montagne*. La symétrie ne doit cependant

pas cacher les deux dérèglements sémantiques qui lui sont nécessaires. D'un côté, le discours fait passer le sens du verbe *voir* de son acception littérale et objective, fortement réfutée, à son acception figurée et subjective, emphatiquement assertée. Pour ce faire, il met en équivalence par apposition au pronom *rien* les termes pourtant lourds de signification visuelle que sont *ciel*, *neige* et *pics*. L'extérieur étant ramené à *rien*, il devient possible de déplacer le sens de *voir* en le situant à l'intérieur, métaphore, et *en vous*, subjectivisation. Ce sont ces lieux abstraits qui peuvent être mis en parallèle avec *dans la montagne*. Or, d'autre part, *montagne* ne réfère plus au lieu objectif initial, mais à l'alpinisme, donc à la relation du sujet humain à l'objet orographique, objet dont le discours vient précisément d'abolir la forme sensible au profit de la *sensation de la lutte* et de la *connaissance* de soi. De leur relation ne demeure donc plus que le sujet. Du coup, la réappropriation finale du *voir* se fait sur le double mode de la restriction, *du moins*, et de l'emphase de la personne, *c'est ce que moi j'ai vu*. Elle contredit ainsi le caractère de vérité transindividuelle affiché par les deux emplois génériques du pronom *vous* et les trois impersonnels (*il n'y a rien, ce qu'il faut, il y a réellement*).

### 1.3. Censure du sensible et retour de l'idéalisme

Une seconde option consiste à tenter de textualiser les sensations autres que visuelles. Soit l'exemple [3] où, après une introduction (que je reproduis intégralement), l'auteur évoque un voyage en Allemagne, sur les traces de Bach (dont j'extrais les segments les plus significatifs) :

[3] Les voyants sont souvent persuadés que les voyages n'offrent aucun intérêt pour les aveugles. Ils se trompent. Si l'œil goûte la beauté d'un paysage ou apprécie les particularités de la tenue vestimentaire d'un interlocuteur, il ne s'impose pas pour juger la qualité de l'accueil d'un hôte étranger et la délicatesse avec laquelle il s'ingénie à rendre agréable notre séjour. § N'oublions pas que les aveugles disposent de sensations auditives, olfactives et gustatives. Leurs oreilles ne manquent pas de souligner l'atmosphère typique d'un marché oriental. Elles leur apprennent encore qu'un Anglais est plus réservé qu'un Américain et qu'un Québécois est plus exubérant que son compatriote de la Colombie britannique. Les sensations olfactives sont instructives. Un seul exemple : le nez ne confond pas une pâtisserie artisanale française répandant des parfums subtils et des odeurs discrètes et une pâtisserie industrielle, familière aux étrangers, allemande accusant une fabrication différente probablement plus à base de graisse que de crème. Les effluves de nourriture qu'on hume à l'heure des repas sont également révélatrices ; et le goût vient ici confirmer l'odorat. Les sauces et les épices varient d'un pays à l'autre. § [...] Pour compléter mon analyse, j'insisterai plus particulièrement sur le rôle de l'imagination dans le développement de ces phénomènes sensoriels. [...] § on ne rencontre guère en ces lieux des signes tangibles du passage de l'illustre cantor. Le moment le plus émouvant de mon voyage fut incontestablement pour moi celui où je me trouvais au pied de la tombe du maître en l'église Saint-Thomas de Leipzig. Dans mon recueillement, je sentis monter en moi une profonde émotion. Cette émotion devint si intense que j'eus un instant l'illusion d'éprouver la présence physique de Bach. Dans le silence à peine troublé par les pas discrets des visiteurs, je crus entendre sa musique [...] le voyant peut-il dans le même temps aussi facilement s'abstraire pour s'abandonner à une telle émotion ? § Quoi qu'il en soit, le souvenir que je garde de cet instant n'est pas près de s'effacer dans ma mémoire. (*Le Louis Braille* 201, mars 2001).

104

On retrouve, en ouverture du texte, le caractère contre-discursif observé dans l'exemple [2], puisqu'il s'agit de réfuter, par l'assertion *Ils se trompent*<sup>3</sup>, une thèse et des arguments imputés aux voyants. Les premiers contre-exemples apparaissent d'ailleurs presque tous modalisés négativement, ce qui attribue aux voyants les assertions affirmatives correspondantes : quand l'auteur précise que « l'œil ne s'impose pas », « les oreilles ne manquent pas de souligner » et « le nez ne confond pas », il prête aux voyants les énoncés [l'œil s'impose], [les oreilles manquent de discernement] et [le nez tend à confondre]. Plus encore, le contre-argument qu'étaient ces exemples est introduit par l'injonction négative à la première personne du pluriel *N'oublions pas*. À qui réfère ce collectif susceptible d'*oublier que les aveugles disposent de sensations* alternatives ? Aux voyants, sans doute, dont le discours ordinaire

---

<sup>3</sup> Cf. en fin de texte l'interrogation rhétorique *peut-il s'abstraire*, impliquant la réponse [non].

marginalise, en quantité comme en qualité, ces sensations qu'ils pourraient partager entre eux et avec les aveugles. Mais aussi et surtout aux mal- et non-voyants, dont l'auteur fait partie, et qui sont les destinataires par excellence de cette publication en braille ou gros caractères.

Or l'auteur lui-même consacre un seul paragraphe et moins d'un quart de l'article à réparer cet *oubli*, tout en le perpétuant sur un point éminemment symptomatique : la censure du toucher. De fait, s'il accorde une vingtaine de mots au goût, une soixantaine à l'ouïe et près de quatre-vingts à l'odorat<sup>4</sup>, il fait seulement deux allusions à la perception tactile : l'une, métaphorique, lorsqu'il évoque (en dehors des fragments cités) « l'impression que les siècles, dont ce lieu est chargé, pèsent sur mes épaules » ; l'autre, abstraite, lorsqu'il constate la rareté des « signes tangibles » du passage de Bach dans les lieux où il a vécu. Dès lors, au lieu de déployer discursivement les perceptions alternatives, les trois autres quarts de l'article *insistent plus particulièrement sur le rôle de l'imagination dans le développement de ces phénomènes sensoriels*, et sur l'*émotion* qu'elle engendre, ce qui nous ramène aux processus de subjectivisation et d'abstraction à l'œuvre dans l'exemple précédent, mais avec deux importantes variations. La subjectivisation apparaît assumée comme telle grâce à la multiplication des modalisateurs : « probablement » (deux fois), « je ne doute pas », « pour moi » et « en moi » s'ajoutent à *me donne l'impression, j'eus l'illusion* et *je crus* (déjà cités). L'abstraction est rapportée aux connaissances encyclopédiques sur la vie de Bach qui mobilisent quelque cent vingt mots. En chute d'article, l'auteur n'en aboutit pas moins au même sentiment d'extrême relativité, ici souligné par *Quoi qu'il en soit*.

105

#### 1.4. Ressentir par procuration

Face à cette difficulté de tenir un discours spécifique sur les perceptions et les représentations propres aux aveugles, une troisième issue consiste à s'en remettre au discours des voyants, comme l'illustre l'exemple [4] :

[4] Chers amis non ou malvoyants, j'aimerais vous faire part d'une bien agréable rencontre que je fis en ce mardi 13 juillet 2005. Peu initiée à l'art contemporain, j'ai néanmoins pris le risque de me rendre au Palais de Tokyo pour tenter d'avoir au moins une idée de l'exposition proposée alors sous l'appellation « Translation ». Quelle ne fut pas ma surprise de constater que, outre la gratuité totale accordée à moi-même mais aussi à mon accompagnatrice, le musée mettait à notre disposition un guide, une jeune femme, Margherita, extrêmement aimable et, bien évidemment, extrêmement qualifiée, très documentée, qui, deux heures durant, nous expliqua les œuvres exposées et Dieu sait si, pour moi, celles-ci avaient besoin d'être traduites ! Eh bien, moi, non-voyante, plutôt hermétique à ce genre d'expression, j'ai été séduite par Margherita et par ses commentaires. Ces œuvres donc (que pour certaines j'ai pu effleurer), ont pris alors un tout autre sens, j'ai pu, je crois, ressentir toute la révolte que, de module en module, les artistes veulent nous faire partager (...) (*La Canne blanche* 152, octobre 2005).

Malgré sa rhétorique de l'enthousiasme, ce que ce texte met littéralement en représentation, c'est le manque d'estime de soi et la dépossession de l'objet du désir. On peut, certes, en première approximation, interpréter l'autodépréciation comme un artifice destiné à dramatiser l'expérience dont la narratrice rend compte et à rehausser le gain symbolique qu'elle en a tiré comme protagoniste. Dans cette hypothèse, il faudrait que le récit débouche sur une revalorisation de soi ou sur une jouissance de l'objet, ce qui ne va pas être le cas. Du côté du sujet, la narratrice fait reposer sur sa propre insuffisance actantielle la complication qui déclenche le récit en se caractérisant comme *peu initiée* et en catégorisant son faire comme *prendre le risque de me rendre au palais de Tokyo*. Au moment de résoudre la tension de son intrigue, elle réitère cette auto-péjoration sous deux formes emphatiques : *et Dieu sait si, pour moi, celles-ci* [les œuvres exposées] *avaient besoin d'être traduites* souligne l'absence de

---

<sup>4</sup> Ces nombres totalisent les mentions faites dans l'ensemble de l'article, mais excluent l'*illusion* auditive que l'auteur décrit en une quarantaine de mots.

qualité de la seule protagoniste qui, juste auparavant, constituait un *nous* avec son accompagnatrice ; *moi, non-voyante, plutôt hermétique à ce genre d'expression* surajoute le handicap visuel à la carence culturelle. Or l'évaluation du récit maintient ce scepticisme en interpolant le modalisateur *je crois* dans l'appréciation de la réussite du programme narratif, *j'ai pu [...] ressentir*.

106

Du côté de l'objet, la *bien agréable rencontre* programmée en ouverture du texte occasionne un spectaculaire conflit de structuration. Le caractère extrêmement progressif de sa nomination contribue d'abord à la tension narrative : *l'art contemporain, le palais de Tokyo, l'exposition proposée alors sous l'appellation « Translation »*. Sa quête passe ensuite par le dégageant d'adjuvants : celui, implicite, de l'*accompagnatrice* et ceux, explicites, du *musée* qui *met à disposition*, puis du *guide, une jeune femme, Margherita, qui explique les œuvres exposées*. Or comment la narratrice formule-t-elle l'aboutissement de sa quête ? *j'ai été séduite par Margherita et par ses commentaires*. La médiatrice culturelle et son discours, au départ placés entre le sujet et l'objet de la quête, se substituent à ce dernier et *séduisent* le sujet – étymologiquement, le séparent, l'écartent de l'objet initial. Cette captation se dit aussi dans le fait qu'une autre proposition susceptible de constituer la résolution du récit, *j'ai pu effleurer*, apparaît doublement marginalisée sous la forme d'une subordonnée relative et d'une parenthèse : *Ces œuvres donc (que pour certaines j'ai pu effleurer), ont pris alors un tout autre sens*<sup>5</sup>. Hors contexte, on conçoit bien la pertinence du *tout autre sens* que le *commentaire* permet d'ajouter à la réception spontanée, et on sait que, notamment face à l'art contemporain, de nombreuses personnes voyantes ont besoin d'étayer leur vision par un discours muséographique. Mais force est de constater que, dans notre exemple, l'affectivité et la relation interpersonnelle remplacent la perception et l'interprétation des œuvres au lieu de s'y ajouter : la quête de la protagoniste change donc d'objet, même si la narration se boucle approximativement sur elle-même grâce à l'imprécision de la formulation initiale, *avoir au moins une idée de l'exposition*, et de la formulation terminale, *ressentir toute la révolte que [...] les artistes veulent nous faire partager*.

Ce bref parcours à travers quelques paroles d'aveugles me paraît ainsi avérer une tendance à l'exacerbation du non-dit à l'œuvre dans le discours des voyants, qu'elle prenne la forme d'une censure des représentations alternatives à la vue, d'une idéalisation solipsiste, d'une survalorisation de l'imaginaire et/ou d'une identification au discours visuel. En tant que linguiste, je fais l'hypothèse que ce manque à dire tient à l'absence, dans la formation discursive typhlophile et dans l'interdiscours dominant, de modèles textuels socialement valorisés pour l'expression des perceptions et des représentations non visuelles. En d'autres termes, il existerait un cercle vicieux entre la prégnance

107

du regard dans les praxis et les discours valorisés, et la difficulté des aveugles à dire leurs expériences autres que visuelles – au point que les auteurs des exemples [2] et [3] se sentent sommés de justifier leur désir de pratiquer l'alpinisme ou le tourisme.

## 2. Points de vue alternatifs au discours visuel dans la fiction littéraire

Cette circularité est-elle indépassable, et les aveugles doivent-ils généraliser comme inhérent à leur condition le constat posé par Laurence Pfeffer (2004 : 106) à propos des sensations olfactives : « l'être s'accommode d'impressions inexprimées car il sait les écueils au passage

---

<sup>5</sup> Ce conflit macro-sémantique perturbe la syntaxe locale : après la thématization des *œuvres exposées* par *celles-ci* en position de sujet, l'enchaînement le plus économique serait *ces œuvres* ; or le retour au *moi / je* en position de thème et l'apparition de *Margherita et ses commentaires* en position de rhème nécessitent une coûteuse reprise du fil narratif grâce au double connecteur *donc (...) alors*.

de la perception à la description » ? Je ne le crois pas. Afin de rendre pensable ce que pourrait être un point de vue d'aveugle, je recueille dans les fictions occidentales contemporaines<sup>6</sup> des extraits d'une ou quelques pages ne construisant que peu de références visuelles, voire aucune, au profit d'une focalisation polysensorielle ou privilégiant un des quatre autres sens. Le caractère exceptionnel et les contextes majoritairement dysphoriques de telles séquences confirment l'origine socioculturelle du manque à dire des discours typhlophiles. Mais leur existence même indique la possibilité d'une alternative à la prégnance des représentations visuelles.

### 2.1. Caractéristiques générales du corpus

Plus encore que le précédent, ce corpus reste par définition ouvert, dans la mesure où sa collecte ne peut pas être efficacement automatisée pour trois raisons au moins. D'une part, la rareté des verbes référant aux perceptions tactiles, gustatives ou olfactives fait que de tels points de vue passent très fréquemment par des procédures plus implicites, telles que le positionnement en fonction de sujet syntaxique de l'objet perçu, ou de la partie du corps affectée par la sensation dans le cas du toucher. D'autre part, il s'agit de repérer non de simples notations nominales (du type *la peau douce* ou *un goût d'eau salée*), mais de véritables séquences déployant textuellement le rapport d'un ou plusieurs foyers de perception à un ou plusieurs objets audibles, tangibles, sapides ou odorants. Enfin, l'affichage programmatique, notamment dans le titre de l'œuvre, ne constitue pas un critère discriminant. Ainsi, sous le titre *Histoires de bouche*, Noëlle Châtelet réunit-elle des nouvelles qui ne mettent jamais en texte l'expérience gustative proprement dite, mais déclinent les circonstances triviales ou exceptionnelles de l'alimentation : c'est presque par

108  
hasard qu'on y rencontre deux séquences construisant un point de vue polysensoriel fondé sur l'ouïe et l'odorat dans *Le Salon de thé*, auxquels s'ajoute le toucher dans *La Femme-papyrus*. Symétriquement, c'est tout à fait par hasard, sous un titre relevant *a priori* du genre policier, *N'accusez personne*, et chapeautant en réalité un récit fantastique, que j'ai trouvé ce qui constitue pour le moment le seul texte autonome de mon corpus subvertissant dans son principe même la prégnance du regard.

Les sens alternatifs à la vue ne s'avérant presque jamais convoqués pour eux-mêmes, une autre caractéristique générale de ce corpus est que l'inversion de la dominance visuelle apparaît majoritairement dans des contextes dysphoriques ou inquiétants. Ainsi l'hypertrophie d'un autre sens est-elle représentée soit négativement (cas du toucher dans *Le Manucure* de Christos Chryssopoulos ou de l'olfaction dans *L'Odeur* de Radhika Jah), soit de manière ambivalente (cas de l'odorat dans *Le Monde selon Garp* de John Irving ou *Le Parfum* de Patrick Süskind). Ailleurs, les séquences non visuelles adviennent au discours pour évoquer, par exemple, la prostration d'un milicien libanais dans *Les Moi volatils des guerres perdues* de Ghassan Fawaz, la maladie et la blessure physiques dans *Délire* de Laura Restrepo, ou le handicap intellectuel dans *Le Hameau* de William Faulkner. Assez souvent, les sens minorés se trouvent associés à l'enfance, mais une fois sur deux dans sa dimension de traumatisme originel, comme chez Graham Swift (*La Dernière tournée*). Au total, c'est donc plutôt par exception que la sensorialité alternative s'inscrit comme choix positif, pour narrer les douceurs du premier âge dans *Les Années soleil* d'Eduardo Manet, l'enthousiasme d'une pêche nocturne au saumon ou l'exaltation d'une première embauche à la mine dans *Docherty* de William McIlvanney.

Compte tenu de cette extrême variété, je ne présenterai ici qu'à grands traits les fragments les plus caractéristiques parmi ceux qui font principalement appel au toucher, dans la mesure où

---

<sup>6</sup> Je ne prends pas en compte les genres poétiques en raison de leurs spécificités herméneutiques et des problèmes que pose la traduction des textes non francophones.



ce sens est celui qui permet aux aveugles de construire les représentations alternatives les plus proches des représentations visuelles. Je renverrai sur ce point, et pour la définition physiopsychologique des différentes sous-catégories de perception tactile, à Édouard Gentaz (en particulier 2003 : 160), Annick Vanlierde & Géraldine Michaux (en particulier 2003 : 139).

## 2.2. Tension vs harmonie des représentations polysensorielles

Grâce à sa double dimension fantastique et ironique, *N'accusez personne* de Julio Cortázar exemplifie et, tout ensemble, met à distance le tabou pesant sur le tact dans l'Occident contemporain. Le récit s'ouvre sur la réticence du protagoniste à limiter son toucher

109

cutané passif en revêtant son pull bleu<sup>7</sup> : *Le froid complique toujours les choses, en été on est tellement près du monde, tellement peau contre peau [...] l'automne c'est se mettre et s'enlever des pull-overs, c'est peu à peu s'enfermer, s'éloigner.* Il se clôt sur le renoncement à enfiler le pull qui condamne le protagoniste à la défenestration, décrite comme un toucher mortel abolissant à la fois l'instrument par excellence de la perception tactile active, *les mains*, et l'interdit frappant le toucher, symbolisé en l'occurrence par le vêtement : *il se redresse pour fuir autre part, pour arriver enfin quelque part où il n'y ait ni mains ni pull-over, seulement un air retentissant qui l'enveloppe et l'accompagne et le caresse et douze étages.* Entre-temps, le narrateur a précisé que la fenêtre de la chambre est ouverte, conté l'aveuglement du protagoniste par le pull dont il ne parvient pas à s'extraire, et explicité la réprobation du toucher, sous sa modalité kinesthésique, dans la phrase même qui annonce la catastrophe : *il s'est désorienté après avoir tourné tant de fois dans cette espèce de gymnastique euphorique qui initie toujours la mise en place d'un vêtement et qui a quelque chose d'un pas de danse dissimulé auquel personne ne peut rien reprocher parce qu'il répond à une finalité utilitaire et non à de coupables tendances chorégraphiques.*

L'inquiétante étrangeté propre aux récits fantastiques naît du déploiement discursif de ce programme inédit et des perceptions kinesthésiques et cutanées passives, mais aussi de l'absence de toute coopération intersensorielle. De fait, le texte ne comporte que deux notations visuelles classiquement rassurantes, tout au début : *le pull-over bleu, n'importe quoi qui aille bien avec le costume gris, et il commence à se le mettre devant la glace.* Très vite, c'est un véritable combat entre le tact et la vue que va catalyser le vêtement : *un doigt apparaît hors du poignet de laine bleue, mais à la lumière du soir le doigt a comme un air ridé et déjeté vers l'intérieur avec un ongle noir terminé en pointe.* L'insécurisation du regard introduite par le modalisateur *a comme un air* s'étend aux cinq notations visuelles suivantes<sup>8</sup>, puis la vue disparaît au profit du seul toucher, l'œil lui-même devenant tactile : *s'il ouvre les yeux, ses cils buttent douloureusement contre la laine, et quand la main tire vers le haut c'est une douleur comme si on lui cisailait les oreilles et qu'on voulait lui arracher les cils.* Dans les dernières lignes, c'est en tentant de rendre au regard sa prérogative que le protagoniste renonce à enfiler le pull et précipite sa chute : *il entrouvre les yeux et*

110

*il voit les cinq ongles noirs suspendus visant ses yeux, vibrant dans l'air avant de sauter contre ses yeux.*

---

<sup>7</sup> Je propose mes propres traductions afin de rester au plus près du texte original.

<sup>8</sup> « D'un coup il s'arrache la manche du pull-over et se regarde la main comme si ce n'était pas la sienne, mais maintenant qu'elle est hors du pull-over on voit que c'est sa main de tous les jours », « la soudaine pénombre bleue qui l'enveloppe », « elle va probablement déteindre et lui tacher de bleu le visage », « ce goût bleu de la laine qui doit être en train de lui tacher le visage », « il est sûr que le bleu enveloppe sa bouche mouillée, les trous de son nez, gagne ses joues ».

Aux antipodes de cette représentation grandguignolesque, Muriel Barbéry offre, dans son roman *Une gourmandise*, plusieurs séquences polysensorielles harmonieuses dans lesquelles un chroniqueur gastronomique cherche, en guise de testament critique, à mettre un nom sur son meilleur souvenir gustatif. Je ne peux citer ici que deux fragments de la plus développée :

[5] Je m'asseyais sur le petit banc de bois vermoulu, contre le tronc, et j'aspirais à grandes goulées avides l'odeur de miel pur et velouté qui s'échappait de ses fleurs d'or pâle. Un tilleul qui embaume dans la fin du jour, c'est un ravissement qui s'imprime en nous de manière indélébile et, au creux de notre joie d'exister, trace un sillon de bonheur que la douceur d'un soir de juillet à elle seule ne saurait expliquer. À humer à pleins poumons, dans mon souvenir, un parfum qui n'a plus effleuré mes narines depuis longtemps déjà, j'ai compris enfin ce qui en faisait l'arôme ; c'est la connivence du miel et de l'odeur si particulière qu'ont les feuilles des arbres, lorsqu'il a fait chaud longtemps et qu'elles sont empreintes de la poussière des beaux jours, qui provoque ce sentiment, absurde mais sublime, que nous buvons dans l'air un concentré de l'été. Ah, les beaux jours ! Le corps libre des entraves de l'hiver éprouve enfin la caresse de la brise sur sa peau nue, offerte au monde auquel elle s'ouvre démesurément dans l'extase d'une liberté retrouvée... Dans l'air immobile, saturé du bourdonnement d'insectes invisibles, le temps s'est arrêté... Les peupliers, le long des chemins de halage, chantent aux alizés une mélodie de bruissements verdoyants, entre lumière et ombre chatoyante... (p. 50).

[6] La tomate, pourtant, je la connaissais depuis toujours, depuis le jardin de tante Marthe, depuis l'été qui gorge la petite excroissance chétive d'un soleil de plus en plus ardent, depuis la déchirure qu'y faisaient mes dents pour asperger ma langue d'un jus généreux, tiède et riche que la fraîcheur des réfrigérateurs, l'affront des vinaigres et la fausse noblesse de l'huile masquent en sa générosité essentielle. Sucre, eau, fruit, pulpe, liquide ou solide ? La tomate crue, dévorée dans le jardin sitôt récoltée, c'est la corne d'abondance des sensations simples, une cascade qui essaime dans la bouche et en réunit tous les plaisirs. La résistance de la peau tendue, juste un peu, juste assez, le fondant des tissus, de cette liqueur pépineuse qui s'écoule au coin des lèvres et qu'on essuie sans crainte d'en tacher ses doigts, cette petite boule charnue qui déverse en nous des torrents de nature : voilà la tomate, voilà l'aventure (p. 52-53).

111

La dominance ordinaire de la vue se trouve ici dérégulée non par une déstabilisation polémique, mais en ce que le visible s'avère traité comme l'est habituellement le reste du sensible, à titre d'élément adventice : le complément de nom *or pâle*, l'épithète *verdoyants*, les compléments circonstanciels *entre lumière et ombre chatoyante*, puis *sans crainte d'en tacher ses doigts*, sont tous quatre relégués à la fin de longues phrases au contenu non visuel. Chacun des autres sens devient en revanche, avec une extrême précision, ce par quoi passent les opérations descriptives.

Pour m'en tenir aux seuls référents proprement tactiles, je relèverai la variété des nuances de température : *la douceur d'un soir de juillet, lorsqu'il a fait chaud longtemps, un soleil de plus en plus ardent, un jus tiède, la fraîcheur des réfrigérateurs*. S'y ajoute, dans le registre du toucher cutané passif, le contraste entre *l'air immobile* et le fait que *le corps libre des entraves de l'hiver éprouve enfin la caresse de la brise sur sa peau nue, offerte au monde auquel elle s'ouvre démesurément dans l'extase d'une liberté retrouvée...* Je soulignerai surtout les trois segments qui portent au discours la composante pour ainsi dire haptique de l'expérience gustative, celle d'un toucher buccal actif, avec l'interrogation *pulpe, liquide ou solide ?* et les assertions *la déchirure qu'y faisaient mes dents pour asperger ma langue d'un jus généreux*, puis *la résistance de la peau tendue, juste un peu, juste assez, le fondant des tissus, de cette liqueur pépineuse qui s'écoule au coin des lèvres*.

### 2.3. Comment dire le toucher digital actif ?

Pour suggestifs qu'ils soient, les textes de Cortázar et de Barbéry ne présentent aucun développement de la perception haptique en tant que telle, celle de la main et des doigts. Cette difficulté à mettre en mots l'expérience tactilo-kinesthésique, la plus précise de toutes celles que permet le toucher, est au principe même du roman de Chrissyopoulos *Le Manucure*. Son protagoniste, Philippos, a en effet pour passion exclusive ses mains, celles d'autrui et leur contact, bien au-delà de sa profession, puisqu'il collectionne des photographies et des

moulages de mains, et rédige les dix tomes de brouillons d'une encyclopédie de l'effleurement. Il s'essaie même à une pratique textuelle inédite<sup>9</sup> :

[7] Philippos était émerveillé de ce qu'il pouvait faire avec les mains en touchant les choses. Il avait dressé des listes de beaux objets. Des listes qui se renouvelaient, s'enrichissaient en permanence. Alors il

112

s'asseyait et les lisait quand il avait le temps de se détendre. Et tout en lisant un à un les noms des objets, il les touchait en pensée. Il portait à son esprit la sensation de leur toucher. Et comme d'autres prennent plaisir à écouter un morceau de musique et se laissent emporter par l'alternance des sons, les surprises successives que fait naître le déroulement de la mélodie, de même Philippos avait organisé des listes qui le faisaient voyager dans l'univers du toucher, sur un sentier de matière qu'il lisait comme s'il écoutait un morceau de musique. Il y avait des enchaînements qui commençaient par de simples effleurements, imperceptibles ou au contraire intenses, presque douloureux, et qui continuaient par des méandres, des volutes, des reculs et des sauts. Dans ces moments-là Philippos s'asseyait, silencieux, dans un fauteuil, faisait le vide dans son esprit et se concentrait sur l'effleurement. – *Les arêtes des épines de l'étoile de mer.* – *Une pierre glacée, sèche et lisse.* – *L'air qui souffle par la fente de la fenêtre pendant l'orage.* – *L'écharpe en laine qui a chauffé sur le radiateur.* – *L'étagère poussiéreuse de la bibliothèque.* – *La clé qui tourne dans la serrure en ouvrant la porte d'entrée.* – *L'allumette qui se casse en deux quand on la plie lentement.* – *La tasse remplie de thé fumant.* – *Les dents du couteau qu'on appuie sur la paume de la main.* – *La bougie qui coule entre les doigts.* – *Le doigt piqué par l'épingle.* – *Le rasoir qui déchire la peau.* (p. 70-71).

Malgré l'analogie saisissante du *sentier de matière qu'il lisait comme s'il écoutait un morceau de musique*, on perçoit d'emblée l'irréductible hiatus entre, d'une part, *faire avec les mains en touchant les choses* et, d'autre part, *dresser des listes de beaux objets, lire un à un les noms des objets, porter à son esprit la sensation de leur toucher* : l'écart est du même ordre qu'entre jouer une partition et la déchiffrer sans instrument, ou entre visiter un musée et en consulter l'inventaire. Il ne tient pas seulement au principe sémiotique selon quoi le signe n'est pas son référent, mais aussi au fait que le genre textuel de la *liste* n'actualise qu'un degré zéro de la séquence descriptive : une série de thèmes-titres qui ne se trouvent ni réellement décrits pour eux-mêmes ni structurés en un tout englobant.

De fait, les objets apparaissent tantôt simplement nommés, tantôt sommairement caractérisés par quelques propriétés (*une pierre glacée, sèche et lisse*) ou par un procès unique (*la bougie qui coule*), rarement situés dans un espace-temps qui reste purement prototypique (*la fenêtre pendant l'orage*), et jamais reliés entre eux pour rendre sensible *l'alternance, les surprises successives, le déroulement, le voyage* qui ont été posés comme le propre de la praxis de Philippos. Ainsi Chryssopoulos fait-il expérimenter fictionnellement au lecteur à la fois le désir et la frustration de son protagoniste en ne textualisant jamais vraiment ce que pourrait être une description ou une narration haptique. Le seul passage où il s'en approche est cet extrait de l'encyclopédie de l'effleurement qui demeure, lui aussi, avant tout programmatique :

113

[8] *C'est une peau douce et chaude, qui s'incurve quand on l'a dans la main puis se détend. Ce sont des courbes d'une imagination infinie, certaines brutales et osseuses, d'autres riches, grosses et émoussées. Ce sont des épidermes de velours, gras, qui répondent à l'effleurement et frémissent de bonheur ou rougissent de honte. Ce sont des membres velus qui chatouillent quand on les touche, ou d'autres, imberbes, qui irritent. C'est un duvet doux qui glisse sur la paume, ou encore une chevelure touffue qui se déverse entre les doigts.* (p. 68).

Si l'ensemble du vocabulaire s'avère beaucoup plus précis que précédemment, les différents objets restent peu contextualisés, comme le souligne leur actualisation toujours indéfinie (*une peau, un duvet, une chevelure*) et fréquemment plurielle (*des courbes, certaines brutales, d'autres riches, des épidermes, des membres velus, ou d'autres imberbes*). Or l'insatisfaction

---

<sup>9</sup> Dans mes exemples comme dans l'édition originale, le récit est graphié en caractères romains, tandis que les italiques démarquent les fragments de l'encyclopédie de Philippos.

existentielle et discursive conduira finalement le protagoniste à amputer les mains qui lui font le plus d'effet et à détruire son encyclopédie, le narrateur concluant même : *Peut-être que Philippos n'avait jamais pu faire collection d'effleurements. Peut-être n'était-il même pas capable d'en faire la description* (p. 117).

Au total, je ne dispose à ce jour que d'un seul exemple de séquence haptique, tiré des *Corrections* de Jonathan Franzen, où le narrateur adopte le point de vue du protagoniste Chipper lorsque, enfant, il est obligé de rester finir son repas longtemps après que toute la famille a quitté la salle à manger :

[9] Même l'ennui le plus extrême avait ses limites miséricordieuses. La table du dîner, par exemple, possédait un envers que Chipper explora en posant son menton sur la surface et en tendant les bras par-dessous. Au plus loin qu'il pouvait atteindre se trouvaient des déflecteurs traversés par des câbles tendus menant à des anneaux que l'on pouvait tirer. Des intersections compliquées de blocs et d'angles mal dégrossis étaient ponctuées, çà et là, de vis profondément enfoncées, de petits puits cylindriques à l'ouverture hérissée de fibres de bois rugueuses, irrésistibles pour le doigt explorateur. Meilleures encore étaient les crottes de nez qu'il avait laissées collées lors de veilles antérieures. Desséchées, elles avaient la texture du papier de riz ou d'ailes de mouche. C'était un bonheur de les décoller et de les pulvériser.

Plus Chipper tâtait son petit royaume de l'envers, plus il répugnait à le découvrir des yeux. Il savait d'instinct que la réalité visible serait décevante. Il verrait des fissures qui avaient échappé à ses doigts, et le mystère des royaumes au-delà de son atteinte serait dissipé, les trous de vis perdraient leur sensualité abstraite et les crottes de nez lui feraient honte, et alors, un soir, sans plus rien à savourer ni à découvrir, il pourrait tout simplement mourir d'ennui. (p. 328).

114

On peut, certes, s'attendrir ou s'amuser de l'humilité des objets considérés, et recevoir comme des hyperboles plaisantes leur promotion au statut de *royaume* dont l'*exploration* a des effets *miséricordieux* et *irrésistibles*. On peut aussi lire dans cette humilité un moyen d'attirer l'attention sur les processus mêmes du *savourer* et du *découvrir* opposés au désenchantement, voire à la méconnaissance, dont l'exclusivité du regard frappe l'*envers* de la réalité.

Je dirai, pour conclure, que ces quelques extraits me paraissent baliser un large champ d'investigation, tant du côté de la production (fictionnelle ou testimoniale) que du côté de l'analyse du discours. Concernant spécifiquement la formation discursive typhlophile, de tels exemples peuvent ouvrir la voie à une expression des perceptions et des représentations autres que visuelles. Car pour pouvoir dépasser le désespoir de la perte, il faut que les aveugles puissent imaginer un monde non visuel et pourtant sensible, qu'ils puissent court-circuiter la négativité de la hiérarchie entre les perceptions, et expliciter positivement ce qu'ils ressentent en haute montagne, à l'étranger ou dans un musée en échappant à l'astreinte du contre-discours et à l'aliénation du psittacisme. J'ajouterai que le partage de représentations *in absentia*, tel que le proposent les descriptions de tableaux par exemple, me semble avoir pour condition *sine qua non* un minimum d'expérience perceptuelle préalable chez le récepteur privé de vue. Le droit aux images implique, dans ce cas, qu'on puisse parfois surseoir à l'obligation de voir pour connaître. En somme, de nombreux aveugles, dont je suis, ont un besoin existentiel d'expérience tactile, d'imaginaire tactile et de discours sur le toucher.

## Références

- Barbéry Muriel, 2000, *Une gourmandise*, Paris : Gallimard.  
Bavcar Evgen, 2002, « Le braille en Slovénie », dans *Cent cinquantième de la mort de Louis Braille*, supplément au *Louis Braille*, juin 2002.  
Châtelet Noëlle, 1986, *Histoires de bouche*, Paris : Mercure de France.  
Chryssopoulos Christos, 2000, *O Manikiouristas*, trad. fr., Anne-Laure Brisac, 2005, *Le Manucure*, Arles : Actes Sud.  
Cortázar Julio, 1956, « No se culpe a nadie », dans *Final del juego*, trad. fr., Laure Guille-Bataillon, 1968, « N'accusez personne », dans *Gîtes*, Paris : Gallimard.

Détrie Catherine, Siblot Paul & Verine Bertrand (éd.), 2001, *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris : Champion.

115

Faulkner William, 1931, *The Hamlet*, trad. fr., René Hilleret, 1959, *Le Hameau*, Paris : Gallimard.

Fawaz Ghassan, 1996, *Les Moi volatils des guerres perdues*, Paris : Seuil.

Ferdenzi Camille, Holley André & Schaal Benoist, 2004, « Impacts de la déficience visuelle sur le traitement des odeurs », ~~Voir~~ barré 28-29, p. 126-143.

Franzen Jonathan, 2001, *The Corrections*, trad. fr., Rémi Lambrechts, 2002, *Les Corrections*, Paris : Seuil.

Gentaz Édouard, 2003, « La main et la perception tactile de l'espace des voyants et des aveugles », ~~Voir~~ barré 26-27, p. 160-167.

Irving John, 1976, *The World According to Garp*, trad. fr., Maurice Rambaud, 1980, *Le Monde selon Garp*, Paris : Seuil.

Jah Radhika, 1999, *Smell*, trad. fr., Dominique Vitalios, 2002, *L'Odeur*, Arles : Picquier.

Manet Eduardo, 1993, « Les années soleil », dans Nancy Houston & Leïla Sebbar, *Une enfance d'ailleurs*, Paris : Belfond.

McIlvanney William, 1975, *Docherty*, trad. fr., Freddy Michalski, 1999, *Docherty*, Paris : Rivages.

Pfeffer Laurence, 2004, « De l'olfaction à l'expression d'odeurs et de mots », ~~Voir~~ barré 28-29, p. 106-117.

Rabatel Alain, 1997, *Une histoire du point de vue*, Metz : CELTED – Université.

Rabatel Alain, 1998, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne : Delachaux & Niestlé.

Restrepo Laura, 2004, *Delirio*, trad. fr., Françoise Prébois, 2005, *Délire*, Paris : Calmann-Lévy.

Süskind Patrick, 1985, *Das Parfum*, trad. fr., Bernard Lortholary, 1986, *Le Parfum*, Paris : Fayard.

Swift Graham, 1996, *Last Orders*, trad. fr., Robert Davreu, 1997, *La Dernière tournée*, Paris : Gallimard.

Vanlierde Annick & Michaux Géraldine, 2003, « Le toucher : de la sensation à la représentation », ~~Voir~~ barré 26-27, p. 138-145.