Saillance et cécité : parcours haptique sur le Mont Gins

Sur Helen Keller Or Arakawa de Madeline Gins

Marie-Dominique Garnier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rga/3445>

DOI : 10.4000/rga.3445

ISSN : 1760-7426

Traduction(s) :

Salience and Blindness: A Haptic Hike on Gins Mountain - URL : <https://journals.openedition.org/rga/3453> [en]

Éditeur :

Association pour la diffusion de la recherche alpine, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Référence électronique

Marie-Dominique Garnier, « Saillance et cécité : parcours haptique sur le Mont Gins », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine* [En ligne], 104-2 | 2016, mis en ligne le 03 octobre 2016, consulté le 08 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rga/3445> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rga.3445>

Ce document a été généré automatiquement le 8 décembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Saillance et cécité : parcours haptique sur le Mont Gins

Sur Helen Keller Or Arakawa de Madeline Gins

Marie-Dominique Garnier

« What are mountains ? (...) As I walk them they
walk me »

Helen Keller Or Arakawa¹

- ¹ En 1994 paraît aux éditions Burning Books un essai de Madeline Gins au titre énigmatique de *Helen Keller Or Arakawa* – deux noms propres appariés selon un dispositif non identitaire, une logique trans-biographique autorisant l'échangeabilité du propre. De la première, militante, écrivain et conférencière sourde-aveugle célèbre aux États-Unis, connue entre autres pour avoir rencontré Mark Twain, Thomas Edison et John Kennedy², on ne peut que constater et regretter qu'elle soit presque oubliée en contexte francophone, où un seul de ses livres a fait l'objet d'une traduction dans une édition destinée au jeune lectorat³. Le second, plasticien, peintre et architecte « non-occidental » établi à New York à partir de 1963, partenaire et co-créateur avec l'auteur, Madeline Gins, de lofts à Mitaka⁴, d'un parc architectural au Japon et d'une résidence à Long Island, demeure plus méconnu encore, comme son œuvre picturale et écrite, partiellement traduite et présentée dans des ouvrages spécialisés qui relèvent davantage de la philosophie⁵ et de l'esthétique que des savoirs enseignés dans les cursus d'écoles d'architecture. Non traduit, ce texte est pourtant tout entier animé d'un principe traductif : il cherche à traduire, à introduire, dans une langue de locuteurs voyants, un monde perceptif autre, à partir de l'alter-perception qu'auraient en partage une aveugle et un artiste. Les deux noms du titre constituent une série, une chaîne de personnes, impliquant une traversée des genres, des sexes, des temps, des cultures, ainsi qu'une confluence entre l'absence de vue et son envers – l'hyper-vue ou l'outre-vision attendue d'un créateur. La saisie n'y relève plus d'une opposition binaire entre « moi » et le « monde », ni de la métaphore de « l'environnement », qui positionne implicitement un sujet hégémonique, un observateur, au centre d'un cercle. Depuis le « point-de-vue » aveugle qui est celui d'Helen Keller, ou depuis celui d'Arakawa dont les tableaux et les modes de perception relèvent du « blank » (je

reviendrai sur ce mot), la saillance constitue à plus d'un titre une notion clé qui engage non seulement le langage, l'habitat, la marche, l'écologie, mais constitue une condition *sine qua non* de vie, une des données de la vie nue. L'alter-perception développée dans ce texte y donne lieu à une alter-écriture : à une écriture en relief et à reliefs qui, pour prendre son sens ou pour donner littéralement « lieu » à du sens, transforme la lecture en une démarche active, par exemple en un exercice de projection et de reconstruction de géomorphismes invisibles par un sujet aveuglé, quel qu'il ou elle soit : Arakawa, Keller, une lectrice, un lecteur. En écrivant ce texte-hapax, Madeline Gins « en » fait, littéralement, une montagne, des montagnes.

- 2 Helen Keller Or Arakawa se positionne entre deux moments marquants de la production artistique, architecturale et poétique de Madeline Gins et de son partenaire et collaborateur Arakawa. Ce texte se situe entre la période picturale du *Mécanisme du sens* (1963-1973), ensemble de tableaux visant à suspendre ou à contrarier les automatismes de la perception, et la période architecturale de la *Destinée réversible* des années 1990-2010. Par le biais de l'architecture et de sa troisième dimension, Arakawa et Gins font entrer le corps et la perception dans leurs travaux afin d'en renouveler la donne perceptuelle. Il s'agit, à partir de nouvelles relations entre les corps et leur « alentour », d'échapper aux schémas qui positionnent le sujet en situation hégémonique : la notion d'environnement y est remplacée par le terme de « surround » (alentour diffus ou atmosphère), puis par la notion de « corps architectural »⁶, et, dans le dernier ouvrage, par le terme de « bioscleave »⁷ qui vise à renommer le continuum « dans » lequel le corps cesse d'être perçu comme indépendant de ce qui « l'entoure » et relève d'une écologie post-identitaire, déjà formulée dans le premier manifeste : « No More Passive Reading. No Identities Hold. Neutralize Subjectivity. Ego Drowns »⁸. Dans l'appellation « bioscleave », le verbe du « clivage » (to cleave) est aussi, en anglais, celui du voisinage (to cleave : coller). De sens réversible, ce mot permet de franchir les « cols » des oppositions binaires.
- 3 C'est en tant que sourde-aveugle qu'Helen Keller, recrée par Gins, introduit la notion de « pointed surround » en parlant des montagnes : ce sont les montagnes, denses et pourtant « blank », invisibles, qui tiennent lieu de toile de fond à la mise en place d'une pensée et d'une écriture de la saillance. Le terme phénoménologique de « toile de fond » n'a précisément plus lieu d'être dans un tel « cadre » : il n'a littéralement plus « lieu », pas plus que le terme de « cadre ». Un mont « blanc » dans l'écriture de Gins doit s'entendre en un tout autre sens que celui de l'oculocentrisme. De même que les tableaux à « fond » (sans fond) blanc d'Arakawa, la vision à « blanc » d'une aveugle appelle une reconstruction haptique et non optique, à partir des reliefs. Ces reliefs sont à lire à la fois comme jalons constructifs et comme sources d'interrogations renouvelées sur les concepts d'une pensée arrimée à la représentation – terme que la théorie « non-représentationnelle » continue de véhiculer dans son appellation, et d'une certaine façon dans sa conception⁹. Dans ce texte qui déploie à chaque chapitre de nouveaux obstacles de lecture (tels que des verbes en -ing de sens réversible ; des auxiliaires inventés en remplacement de l'auxiliaire « être » jugé inadéquat ; un lexique sémantique-graphique de mots comportant la clé du déplacement horizontal en japonais 上 ; un inventaire de termes à effets tactiles portés par la consonne /th/ du vieil anglais), la notion linguistique de saillance prend de nouveaux « reliefs », ce mot étant à entendre ici au double sens d'émergence formelle et de « restes » ou de miettes incompressibles, rétives à la mise en catégories et en grilles. Repenser la saillance en

mode cécité, la repenser en faisant se côtoyer ou se superposer la page et le paysage, les corps aveugles et hypervoyants, la géo- et les -graphies tactiles, c'est chercher à en interroger le modèle même, à en questionner les présupposés. Sous la plume de Gins, Keller construit des « sites » (substitut phonique et conceptuel de « sight », la vue) dont les montagnes constituent un cas emblématique : comment une aveugle perçoit-elle une montagne, sans passer par une langue tissée de schéma oculocentrés ? En quoi la cécité a-t-elle un impact sur la notion de saillance ? Quelles sont les « aspérités » sensorielles qui guident la lecture d'un espace perçu-senti comme « traversant » plutôt qu'environnant ? Les éléments de saillance de l'orographie de Madeline Gins entrent dans une composition haptique où n'opèrent plus ni l'opposition forme/fond, ni la distinction fond/figure, ni aucune des métaphores opératoires dans le monde visible. Dès les premières lignes du livre la forme est disqualifiée d'une phrase qui inscrit la perte des repères formels : « Form rubs its antlers against trees of not much » : la « forme », animalisée et abstraite, frotte ses andouillers à d'invisibles arbres : à des arbres de rien. La syntaxe dépourvue de déterminants, comme l'animation de l'inanimé, laissent les lecteurs sans prise. Le vivant et l'abstrait entrent, en continuum, dans un monde de « séparéunions ».¹⁰

- 4 Cet essai sur le « Mont Gins » suit, par souci de « clarté », une démarche contraire à l'esprit du livre, en commençant par un balisage des principaux passages où « apparaissent » les montagnes, suivie d'une première analyse de leur lien avec le concept de saillance en linguistique. Les deux parties suivantes portent sur l'étude des productions stylistiques de « micro-saillances » dans le contexte d'une perception non-voyante, à la fois par Helen Keller et par William Prescott, cartographe aveugle de la cordillère des Andes dont le texte est cité dans l'essai, ainsi que d'autres intertextes écrits par des aveugles¹¹. En fin d'analyse est tentée, une reformulation du concept de saillance, reconstruit en tant que « faillance », c'est-à-dire en tant que zone de bifurcation, « ratage » fructueux, en tant que ligne mobile et non point statique : « versant », ligne de faille.

Paysages sans vue

- 5 *Helen Keller Or Arakawa* invente une langue autre dès son titre. Un titre constitue par définition un élément de saillance, une ligne de mire, un dispositif d'attraction de la main ou du regard. Or ce titre-ci travaille à contre-emploi. Il constitue le premier pas vers une recherche de saillances ou de micro-saillances relevant non plus d'une pensée locale et statique, mais d'une pensée mobile, en ligne(s). La mise en ligne ou en série de ces deux noms propres au moyen de l'adverbe de coordination « ou » constitue une première rupture de la logique du nom propre, par définition non permutable. Un second élément de désorientation entre en ligne de compte, lorsqu'à la lecture il s'avère que cette particule en « or » en anglais ressurgit, comme dans le titre du chapitre « Or Mountains Or Lines », pour finalement envahir la trame phonétique du dernier chapitre dont les nombreux mots en « or » construisent le bruit de ressac d'une plage « parlante »¹². Une désorientation attend les lecteurs sitôt ouvert le livre : le nom d'Arakawa y figure en belle page, au verso de la couverture, ce qui invite à relire de gauche à droite : *Arakawa Or Helen Keller*. L'élément saillant est le terme-pivot du « or » à la fois mineur et porteur de toute la logique du livre, de ses principes d'équivalence et d'échangeabilité. Cette échangeabilité des polarités nominales (ou, plus loin spatiales) a

son corrélat temporel : Keller et Arakawa n'ont appartenu ni au même espace, ni au même temps. Le second paragraphe d'ouverture du livre confirme la mise en place de cette nouvelle forme de contemporanéité, fondée sur une temporalité souple qui ne se plie pas au droit fil du calendrier :

« I was definitely born on July 6, 1936, or it may have been June 27, 1880, or was it actually November 7, 1941 ? ¹³ »

- 6 Il ne s'agit pas ici de niveler le temps, d'en écraser les dates, c'est-à-dire les points de saillance, mais de les inscrire dans une série faite de zones d'attraction et de distribution.
- 7 C'est de la logique du « or » que surgit une nouvelle économie du langage dans laquelle les noms gardent des bords souples, et livrent leurs « affordances » ou contours à reliefs¹⁴ pour reprendre le terme de James Gibson. Cette écriture en (ou à) « ors » fonde une nouvelle or-ographie, qui suppose également une orographie au sens classique, si l'on accepte de faire de cette particule en « or » un mot capable de transiter à travers plus d'une langue : l'anglais, le grec ὄρος (colline, montagne), et (par jeu) le français. Une pensée de la série et de ses points singuliers permet de mettre en place une pensée de la chaîne (de montagnes). Au pivot en « or » du titre est adossé le titre du chapitre 16 analysé plus loin, « Or Mountains Or Lines », dans lequel entrent des références à de « vraies » montagnes et à leur perception par des aveugles. « Or » opère comme voie de passage ou col, c'est-à-dire à la fois comme « creux » et relief de langue, particule métastable appelée à devenir saillante en tant qu'élément introduisant le scandale de la réversibilité dans le langage. Cet « or » qui touche au propre du nom opère en tant que zone de saillance autant que de « défaillance » du système onomastique et d'une logique individualisante. Il s'agit là d'une chaîne de « personnes », à la fois identitaires et non-identitaires, trans-individuelles : invite ou invitation à penser le sujet comme une multiplicité (ou un « massif »). Quatre chapitres concernent en particulier les montagnes : « See-Through Landscape » (Trouées de paysage), récit de courses en montagne dans les Highlands d'Ecosse ; « Or Mountains Or Lines » (Ou des montagnes ou des lignes) ; « Off the Mountains Onto Crowded Vacancies » et « The Texture of Distance at Point-Blank » – ces deux derniers, moins descriptifs et plus allusifs, ne seront pas analysés ici.
- 8 Dans le premier de ces chapitres, les montagnes de la chaîne des Cuillin dans l'île de Skye, en particulier le Sgurr Dearg, servent de cadre concret à la lecture ; à ce cadre est associée une conversation à visée pédagogique, destinée à expliquer la couleur bleue du ciel à une aveugle, ou à un lectorat pour qui ces notions restent obscures. La montagne constitue un décor à l'air raréfié, qui permet d'arrimer une leçon de physique et d'introduire les notions de longueurs d'ondes renvoyées par telle ou telle molécule, position de Thur ou autre particule. Ce qui se met en place dans ces pages est une théorie de la « non-figure », adaptée à une situation de non-perception, à la fois celle d'Helen Keller et dans une large mesure celle de tout lecteur ou lectrice non physicien(ne). On y trouve une première critique de l'approche gestaltiste :

« The figure, it is agreed upon, is there when a form takes stable shape in front of a ground, but the non-figure –this was to replace gradually all figure–or nearly–would not be the opposite of shape or form: it would not be an uncertain chaos in which one would find one's self submerged in an agitated disorder. The non-figure would be elsewhere. To desire a different order of congruence out beyond the signs¹⁵. »

- 9 Des éléments de récit sont tirés des écrits de Keller, ainsi que d'un intertexte importé du livre de John Buchan, *The Moon Endureth*. Au terme de l'explication physique reçue par Keller-personnage (reçue dans le creux de la main, par tapotements digitaux transcrits en un style délibérément télégraphique), celle-ci perçoit, dans ses termes, le bleu du ciel : « To all my extremities I sent shore-lapping accuracies of sky. I was putting the sky in place »¹⁶. Dans ce chapitre, comme dans le premier intitulé « Thinking Field », la pensée est à saisir non pas à partir d'un sujet pensant mais à partir d'un « environnement » ou plutôt d'un « champ » de pensée disséminé alentour : « thinking » fait en effet partie des nombreux gérondifs de sens réversible, passif/actif, de l'essai. Ces gérondifs en constituent un point de saillance syntaxique : une ligne d'inversion, une zone de basculement, qui ne distingue plus les deux versants de l'opposition sujet/objet.
- 10 Le second chapitre consacré à la perception en aveugle des montagnes est en partie occupé par un récit d'excursion d'Helen Keller et de son accompagnatrice Ann Sullivan, et par leur choix de termes pour décrire les pics, « figurés » dans une expression étrange employée par Keller, dans laquelle les nuages, tels des « bouquets de fleurs à l'envers », touchent les sommets. Un simple mot, « cap » (chapeau), puis le verbe « to cap off » (surmonter, couronner), sert de brique élémentaire dans le processus de construction de l'ensemble montagneux. Cette construction passe par ce que Keller nomme « effusion », un paysage pour elle (et par extension, pour nous) étant inaccessible sans affect, sans échange d'affects. Inversement, un affect est un paysage : « the perceptions and feeling of others stand out for me as amongst the strongest landscapes I'll ever know ». La langue paradoxale que Gins fait parler à son personnage aveugle dessine une ligne de crête entre deux impossibles : l'effusion d'une part, l'abstraction d'autre part. Les montagnes, comme les tableaux d'Arakawa, sont constituées de « blank » et de lignes : « consider 'mountain' as the limit case of vertical accretion, or the capping off of verticality »¹⁷. Le même flou sert à formuler la perception de la distance par les aveugles : « In the blind, either there's no distance or all of distance (...) Distance forms as vaporous, horizontally projected-out mountains »¹⁸. Les distances sont des montagnes projetées à l'horizontale. Elles relèvent d'une géométrie anexacte ou « vaporeuse » : d'un « surround ». Tout ce chapitre comporte un effet répété de saillance typographique, sur lequel je reviendrai : toutes les particules « in », adverbiales ou prépositionnelles, y sont en italiques. De « in » en « in », le doute s'installe quant à savoir « où » se situent le contenant, le lieu, l'intériorité, l'espace. L'écriture de Gins met également en relief, en italiques, ce qui relève du « creux » ou de la trouée du sens. Les « in » sont des lieux construits par géométrie et par « effusion ».
- 11 Il ressort de ce premier survol que bon nombre de présupposés de la pensée de la saillance y sont mis en question. Une définition telle que celle proposée par G. Col, par exemple, qui fait de la saillance un « mécanisme » général « à l'œuvre dans la cognition humaine, comme la catégorisation, l'invariance perceptive, la compositionnalité gestaltiste ou bien encore la composition séquentielle hiérarchique »¹⁹, ne trouve pas son champ d'application ici. L'approche « hiérarchique » ou gestaltiste d'une forme émergente par rapport à un plan repose sur une grille de pensée binaire : forme contre fond, haut contre bas. Or, rien de tel ici. Ce texte invite à revoir la « saillance » depuis son autre versant étymologique, comme voisine du saut. La saillance, étymologiquement, saute : sa propension à saillir/jaillir décrit une pulsation, une

rupture de courbe mathématique, une irruption, une protubérance architecturale ou un recouvrement. Les deux verbes (sailler/saillir) auxquels renvoie en français le substantif, comme en latin (*salire/saltare*), créent un certain flou, une labilité de la notion. Comme l'a montré Catherine Schnedeker dans son approche du terme, l'usage « à géométrie variable » de la saillance lui fait faire de grands écarts entre les champs cognitif, « réel », et linguistique, où d'autres subdivisions opèrent et placent le terme en situation d'hétérogénéité, au point que « la notion se distend »²⁰. Faillite de la saillance ? C'est adossée aux travaux de Frédéric Landragin que se poursuit la réflexion dans ce même article, à partir du « couple Figure/Fond », notion « en rapport avec une conception philosophique particulière », à savoir la Gestalt, terme généralement traduit par « forme ». Mais la conclusion de l'analyse, ouverte dans sa dernière phrase sur trois points de ponctuation, contredit cette grille de lecture :

« [...] il (nous) semble difficile de déterminer les figure/fond d'une manière uniforme, opérante dans ce domaine, tant paraissent intriqués les tenants et les aboutissants de ce qui serait la saillance au sens étroit donné ci-dessus et tant figure/fond paraissent également croiser l'ensemble des rubriques considérées.²¹ »

- 12 Si selon l'approche gestaltiste, « il y a toujours perception d'une forme sur un fond »²², cette affirmation n'est pas recevable selon le « point-de-vue » de Keller-Gins, qui définit selon d'autres critères la perception non-visuelle et ne valide pas une appréhension synthétique des situations. Il n'existe aucune frontière nette entre les repères oppositionnels du monde voyant (loin/proche, mince/épais, droite/gauche...). Dans l'un des chapitres où le personnage-Helen Keller fait le récit de son expérience de spectatrice de théâtre, où tout doit faire l'objet d'une construction mentale, ce qui se met en place est une singulière langue-contact qui cherche à lisser, à annuler autant que possible toute séparation, de sorte qu'est récréée pour la lectrice ou le lecteur l'étrangeté d'un monde sans repères visuels, sans fond ni figure. Au théâtre, pour Keller-Gins, le « fond » ou « background » se déplace vers l'avant à la faveur d'un jeu de mots : « [it] comes back around (...) » « fully the center of my forming » : le fond est déplacé pour devenir non pas centre mais « center of my forming », c'est-à-dire centre-de-formation, décentré en deux sens opposés, formé/formant. Tout élément de saillance et toute lisibilité sont objets de construction d'un sujet-en-formation, constitué par son espace « environnant ». Quant au premier plan ou « foreground », il ne se distingue plus du corps de l'observatrice : « Foreground wants to draw near to forehead (...) It is in front of me. It is the front of me. These are distinctions I have to work very hard to make²³. Sans saillances visuelles, sans Gestalt, sans forme, ce monde « sans vue » n'est pas sans perceptions, et avide de saillances-en-construction : points de Braille, italiques, gérondifs instables, éléments que l'écriture-Gins fait entrer dans la langue sous forme de singularités lexicales, graphiques et syntaxiques (j'y reviendrai). Dans cette phénoménologie d'un genre nouveau, placée sous conditions de cécité et de surdité, apparaissent d'autres éléments de saillance ne relevant plus de l'opposition figure/fond. Les montagnes y jouent le rôle de « forming blank » : de blanc en formation, qui inversement forme l'observateur ou l'observatrice.
- 13 Les montagnes demandent par conséquent à être abordées paradoxalement comme des perturbations ou des complications du concept de saillance : comme possibilités de réarticuler la « saillance » depuis son envers, renommable et reconceptualisable en tant que « faillance » : faillite ou dérapage des processus de stabilisation des référents discursifs, invitation au changement d'échelle, comme c'est le cas par exemple pour les visiteurs de la « montagne » du site de la *Destinée réversible* à Yoro sur laquelle je

reviendrai en conclusion. La thématique du plissement géologique et de la mise en déséquilibre des corps est l'un des effets les plus immédiats de l'architecture-Arakawa et Gins, dont les « corps architecturaux » sont invités à pratiquer la chute, de saillance en saillance. Quant à l'un des mots les plus saillants et récurrents du livre, le « blank », il recoupe à la fois le « blanc » des toiles d'Arakawa et son envers, le « noir » de la cécité-Keller (a « blank screen » : un écran noir). Les chapitres du livre composent une série non-chronologique, feuilletée, organisée à la façon de « plateaux »²⁴ : aux scènes tirées de la vie d'Helen Keller (courses en montagne, croisière au Japon, récits d'apprentissage du langage, jeux d'enfance, impressions architecturales non-voyantes) se greffent des commentaires de tableaux (référéncés mais non reproduits dans l'édition imprimée), des extraits du « carnet de note collectif » d'Arakawa, des analyses de perception « en aveugle : monde diffus où les lecteurs ont à charge de s'orienter. Les montagnes y sont très présentes, qu'il s'agisse de récits importés de *The Moon Endureth* de John Buchan, d'extraits de cartographie de la Cordillère des Andes par William Prescott, de réflexions sur le vide au voisinage du Mont Blanc, ou encore d'analyses du dispositif perceptif de la Sainte Victoire peinte par Cézanne.

La saillance en braille et en « blank »

- ¹⁴ *Helen Keller or Arakawa* est à plus d'un titre le livre des « saillances », qu'il s'agisse des points de faux Braille de la jaquette, du relief de ces mêmes points imprimés par embossage sur la couverture, des divers cas d'inventivité typographique ou lexicale, des outils conceptuels (le « blank », le « cleaving ») destinés à décrire une perception-en-aveugle, ou encore des deux « cas » ou K incompréhensibles, des deux « inconnus » du titre. Les passages montagneux en constituent un autre élément de saillance, à la fois « évident » et « évidant », déstabilisant ou trouant les notions oculocentrées. La particularité de ces « saillances » écrites est de sortir des oppositions binaires, c'est-à-dire de ce que Jane Bennett a désigné sous le nom de modèle « hylémorphique », opposant matière et forme. Comme dans le monde « vibrant » que décrit Bennett dans *Vibrant Matter*, le rapport entre corps et espace, observateurs et montagnes, dans l'essai de Madeline Gins, n'est ni « tout à fait corporel ni tout à fait spatial » ; c'est une « activeness that is not quite bodily and not quite spatial »²⁵. Il en découle une conséquence importante en matière de « saillance » : la logique du point remarquable, du bouton en relief de l'écriture braille, est mise en mouvement. Un point pour Gins-Keller est un point « vivant » et non statique. Au début du chapitre 3, « The First Little Brick of Substance » (où entendre à la fois une « brique matérielle », et une « brique de première importance ») est posée l'élasticité de la notion de point, à partir de l'idée qu'un point est « contenu » par une perception : il faut par conséquent inclure dans le calcul de la dimension d'un point « size and scope of the original container, that is, perceiver and world ». Gins ajoute : « No point exists such that it is non-living »²⁶. Un exemple est donné plus loin lorsque Keller décrit sa manière de se saisir de ce point saillant qu'est une poignée de porte : « Not an impassive door this. The area around the door is me, part of me, but also a separate welcoming committee of all motion »²⁷. Il en va de même des points de Braille, qui sont décrits comme des points « communicants », à la fois parlants et capables de former réseau ou rhizome :

« Only a blind man could have realized the great communicative power of a raised dot or point. Louis Braille's finger could always attend to several raised dots at once

(...) the blind person's finger has a greater number of tactile-kinaesthetic foci that does the sighted person's »²⁸.

- 15 Le point conduit autrement dit à la ligne, ligne de sortie de la « gestalt » : une ligne est à la fois tactile et kinesthésique, mobile. Formes, lignes, bordures, couleurs sont projetables à loisir : « I could make a screen, blank, of any color I liked (...) After that, no world Gestalt could stump me ». ²⁹ La théorie de la non-figure, citée précédemment, doit être revisitée en contexte non-gestaltiste.
- 16 Dans le chapitre intitulé « What is Spacetime ? » est abordée la question de l'espace comme « forming blank », schéma de monde flexible et capable d'expansion. Cet emploi du gérondif est un élément « saillant » de l'écriture de Gins, qui pour mieux suivre le monde tout en « blanc » de Keller (et d'Arakawa) tente d'annuler tout séquençage ou segmentarité dure, au profit d'une plasticité : ce qui est « forming blank » est à lire à la fois comme blanc-en-formation et en tant que blanc d'où toute forme est issue, ou blanc-de-formation. De même, ce qui est « blanc » en français (ce qui fait chou blanc en matière de saisie perceptuelle) bascule parfois en traduction du côté du « noir » (a blank screen : un écran noir). L'émergence du «-ing » lisible comme génitif objectif et subjectif participe du devenir-tactile, haptique et tâtonnant, de la lecture : non plus d'une recherche de singularités de figures se détachant contre un fond et faisant sens, mais d'une recherche de points de saillance à la fois abstraits et vivants, faisant signe sans nécessairement relever de la sémiotique et du signifiant. C'est dans ce même chapitre qu'est introduit le Mont-Blanc, occasion de réviser les échelles de saisie perceptuelle : « for all we know, to a different intelligence from ours the top of Mont-Blanc may be as crowded as Times Square, and as loud » ³⁰. L'abolition de la distinction fond/figure a été abordée par Jean-François Lyotard dans l'étude qu'il consacre à Arakawa, ouvrage constituant la seule « réception » esthétique et philosophique de cette œuvre à ce jour non traduite en français : « Figure et fond s'échangent ». Ce qui est mis en saillance n'est pas le présenté mais la présentation – la focalisation et son rendu paratactique :
- « A côté. C'est le paradoxe de la parataxe : focaliser à côté du focus. Se rendre sensible ce qui est mis en marge quand on focalise. La parataxe est un tour de style : on juxtapose au lieu d'ordonner³¹. »
- 17 Si le style ardu de Gins travaille à contre-focale, il en va de même de son analyse de la prose de l'historien aveugle William Prescott, dans le même chapitre « Or Mountains Or Lines ».

Ligne de saillance en forme de Cordillère

- 18 Les montagnes refont surface de manière plus extensive dans ce même chapitre 16 où se met en place une recherche stylistique propre, qui donne lieu à écriture tournée vers le récit d'une excursion en montagne du point de vue de l'aveugle. Il s'agit ici non seulement de faire face au défi de ce que l'on n'a jamais vu, mais de relever ce qui affecte et façonne, de près comme de loin, le corps environné de montagnes. Ce chapitre s'ouvre sur une question de style : sur une différence de choix de mots, sous la plume d'Helen Keller, pour décrire l'effet que lui fait la montagne, par rapport aux formules employées par l'éducatrice Ann Sullivan dont en général les mots sont repris par Keller. L'expérience de la montagne donne lieu chez l'une et l'autre à deux styles différents. Chez Ann Sullivan, compagne mal voyante mais non aveugle de Keller, le

récit rapporte, dans un style lyrique, que « the clouds had touched the mountains softly like beautiful flowers ». Ces mots subissent une reprise et variation dans la lettre adressée par Keller à sa mère, à qui elle demande si elle aimerait voir les hautes montagnes et leur beaux chapeaux nuageux : « if she too would like to see the high mountain and beautiful cloud caps ». Dans sa justification de l'emploi de « caps », Keller précise qu'elle s'est d'abord préparée à sa course en montagne : « I had for several days been considering all manner of caps on things », avant d'ajouter que son cheminement métaphorique a transité par le chapeau (« cap ») des champignons, modeste éminence dont la « saillance » est on ne peut plus paradoxale :

« Peaks were no longer being, as you had put it, touched softly by clouds that were like beautiful flowers, for these clouds had been fully transformed into upside-down flowers ; but in an instant all these now maimed and poked-by-mountain-peak flowers had become mushroom caps. No sooner had this happened than I recalled that out in the world these mushroom caps were supposed to be out-and-out clouds. And in this way did I come up with, I believe, my little secondhand invention : the expression "beautiful cloud caps".

(...)

« Put a few thoughts together about mountain, and you'll have a mountain. But I prefer to go on from there. For my construction, I need a little mountain air and I may need some actual contact with a bit of mountainous rock, maybe not. The material I make use of for the constructing of my mountain : from first to last it's your (Annie's) effusiveness about this mountain, and about, I guess, mountainousness in general. Then I look for terms suggesting tall and let these signify up, around, and about.

« I read and reread the mountainousness of your impression and reveled in this pointed surround. (141)³² »

- 19 Aux côtés de formes géophysiques, ici monosyllabiques (peak/rock), dont on pourrait croire que ce sont elles, ces monosyllabes, qui portent en leur brièveté et en leur souffle plosif un fort élément de « saillance », la voix-Keller laisse au contraire entrer un double système juxtaposant d'une part des termes abstraits polysyllabiques (« mountainousness », « effusiveness ») et des adverbes brefs, directionnels : « up, around, about », associés au verbe « to signify », immédiatement transformé en verbe d'action doté d'une force d'engendrement quasi-tellurique. L'objet de faibles dimensions (le chapeau de champignon) est mis au service de la description de la montagne, dont la matérialité est revisitée en tant qu'immatérielle ou « virtuelle ». La montagne est redéfinie par l'oxymore de « pointed surround » : matériau à la fois pointu et atmosphérique, délocalisé. Dans le monde de Keller revisité par Gins, la montagne n'est autre que l'écriture : elle est le « style »-même. Sa montagne est une construction dont le matériau invisible est en partie la « montagnosité d'une impression ».
- 20 Une montagne est autrement dit un montage : un assemblage de propositions abstraites, d'adverbes de lieu et de verbes de sens modifié (« to signify up, around and about »). Plus loin, dans le même chapitre, resurgit un moment d'écriture comparable où, pour aborder la cordillère des Andes décrite par l'historien William Prescott dans *The Conquest of Peru*, se met en place une langue à la fois accidentée, faite de points d'émergence, et dématérialisée, rendue à une infinie plasticité.
- 21 Auteur de récits des conquêtes du Mexique et du Pérou devenu accidentellement aveugle, William Prescott n'a eu de ces régions aucune expérience de terrain. C'est en cartographe qu'il se « saisit » d'une montagne, en tant qu'assemblage ou montage de

« lignes ». C'est la ligne et non le « point » qui sert de socle à sa « cordillère », celle-ci étant à lire du bout des doigts comme ligne de crête autant que comme ligne ou paragraphe d'écriture :

« It is as a cartographer that the blinded Prescott wields much of his prose, using, more often than not, lines to pin down mountains. Prescott constructs the Andes thus : "A strip of land, rarely exceeding twenty leagues, runs along the coast, and is hemmed in through its whole extent by a colossal range of mountains which, advancing from the Straits of Magellan, reaches its highest elevation – indeed the highest on the American continent – about the seventeenth degree south, and, after crossing the line, gradually subsides into hills of inconsiderable magnitude, as it enters the Isthmus of Panama.... Arranged sometimes in a single line, though more frequently in two or three lines running parallel or obliquely to each other, they seem to the voyager on the ocean but one continuous chain ; while the huge volcanoes, which to the inhabitants of the tableland look like solitary and independent masses, appear to him only like so many peaks of the same vast and magnificent range".³³ »

- 22 La saillance typographique des italiques pour la particule localisante « in » (ici comme dans tout le chapitre) met en relief et en question ce qui est un élément en apparence mineur du discours, presque aussi imperceptible que la particule de coordination « ou » du titre. Préposition ou adverbe, ces « in/en » tiennent lieu de particule minimale d'insertion dans un contenant, de mise « en » un espace porteur. Or ce lieu est soumis à question. Plus loin dans ce même chapitre est cité l'exemple d'un enfant aveugle qui fait l'expérience sensorielle d'un contact avec une forme évidée : il promène ses doigts sur la grille métallique qui recouvre un radiateur : « Here, he cried out, is something with a great many holes in it ». L'enfant non-voyant fait ressortir un lieu fait de non-lieux, un ensemble à trous – « a most elusive " in " ³⁴ ». Le/la narratrice précise : « although no "in" such as the child implies exists to be found, the concept "in" does nevertheless, in the same context, remain fully operative for the sense of touch ». Ces « in » forment un « creux » tactile, une saillance inverse. Le « dedans » peut être un dehors, une saillance peut être un trou, une faille ou « faillance », pour une logique haptique et non optique. Cette saillance s'accommode d'un espace « blank », sans bord, sans fond ni figure. Ces manques ne sont pas des manquements, mais des lignes de faille porteuses, ouvertes sur un illimité.
- 23 Si les montagnes sont des lignes selon William Prescott relu par Madeline Gins, elles constituent une multiplicité mobile. Des verbes de mouvement ponctuent le texte de Prescott, pour qui les Andes « ourlent » une bande de terre qui « court » le long de la côte, puis « franchissent » l'équateur avant de pénétrer l'isthme de Panama. Leur élan linéaire entraîne à leur suite les volcans, formant avec elle non pas un massif, ni une masse mais une « meute », pour reprendre l'opposition d'Elias Canetti³⁵. Ici comme dans le cas d'Helen Keller, de ses constructions à la fois virtuelles et réelles³⁶ de montagnes « nuageuses », l'historien aveugle devenu cartographe oppose une résistance à la forme et lui préfère (de loin) la ligne et son double pouvoir d'abstraction et d'action. La chaîne de montagnes existe en tant que force de traction-abstraction : elle est un « trait », mais aussi une force de trait ou de traction. L'orographie de Prescott consiste à promener un doigt le long d'une ligne de crête virtuelle pour en extraire une ligne, un trait montagneux destiné à être mis en ligne textuelle. Une fois mise en ligne, la « cordillère » devient une forme plastique et mobile, d'où tirer tout une puissance de plasticité. La montagne est autrement dit rendue saillante par abstraction et par génération d'images anexactes. C'est de manière sérielle et non

formelle qu'une « saillance » tactile émerge du paragraphe où la montagne est (dé)figurée comme ensemble intensif pouvant être indéfiniment rejoué dans les termes de chacun :

« []Describing places in this manner robs them of any place to be *in*. The overly specific descriptions would jolt readers out of whatever Mexico or Peru they'd managed to construct for themselves by means of the rest of the narrative. There exists no world such as that which Prescott speaks of, only lines. How could one become immersed in the precise South America Prescott thinks to evoke. The mountain-image is but a map. But this might increase in airiness and expand to assume much the same proportions as a mountain perceived.³⁷ »

- 24 La montagne devenue-ligne n'est plus de l'ordre du territoire, d'un terrain sans lequel entrer en immersion, mais de l'ordre d'une carte : sa saillance est celle d'un trait intensif, série de « sauts », pour reprendre l'une des étymologies du mot : traversée d'équateur, passage outre-frontières, striations. Aussi mobile et nébuleuse que la « montagnosité » ou effusion multidimensionnelle de Keller, elle se ploie pour Prescott (via Gins) en tant qu'état aérien et plastique. Ces « lignes seules » qui permettent le montage de la Cordillère sous la plume de Prescott resurgiront dans l'étude d'un tableau d'Arakawa (*Next to the last*, 1966-1967) en tant que lignes de vie.
- 25 A la saillance typographique des « *in* » déstabilisants de ce chapitre s'ajoute un cas de saillance syntaxique. Lorsqu'est évoqué, dans ce même chapitre, le rapport de Cézanne à la Sainte-Victoire, c'est un gérondif de sens réversible, objectif/subjectif, qui sert à définir la ligne de « visée » en peinture : c'est la montagne qui perçoit, qui perce la toile après détour par la perc/eption du peintre :
« Cézanne found that the mountain for him to paint was not the one that stood supposedly at some distance in front of him but the mountain as he perceived it. Could he paint the perceiving of the mountain ? (...) His lines derive from other lines (lines of sight) which are as if kite strings to an existing mountain³⁸. »
- 26 Les lignes peintes, les lignes de saillance, ne sont pas séparables de lignes de vue : ce texte les matérialise en fils de cerf-volant qui rattacheraient la toile à la montagne. Ces fils ou lignes (et non points) sont la condition même de leur « saillance » en peinture, de leur efficacité picturale, autre nom de leur capacité d'abstraction et de traction sur le monde/la montagne. Le trait de dessin ou de pinceau n'est pas séparable d'une force de traction :
« To draw anything less than you know could be the depiction amounts to not drawing fully upon yourself. This is the way the line must be drawn: nowhere in the making of the line must the will flag (...)»³⁹. »
- 27 « To draw » occupe une ligne de crête sémantique. Sa mise en saillance le déplace entre deux lignes bifurquant entre deux sens : le tracé (d'une montagne), la traction (sur la montagne, c'est-à-dire aussi sur soi-même et ses propres forces). Quant au « making of the line », il n'est pas certain que la ligne assortie d'un gérondif ne dessine pas elle-même aussi une ligne de crête métastable entre deux lectures grammaticales différentes, hésitant comme par un phénomène de col entre procédure active ou passive : entre faire la ligne ou être fait par elle.
- 28 Les montagnes reviennent en fin de chapitre dans un aparté de la voix-Keller : cette fois leur saillance est prise en charge de manière contre-intuitive et entièrement tactile, qui passe par un changement d'échelle au moment de leur devenir-carte, et par une nouvelle forme de réversibilité ou de méta-stabilité :

« It is not that I would resent having to carry all the visual load of mighty mountains, but that is something that I have been spared, for none of this is carted to me. Then what are mountains to me ? I feel their great heights of almost two inches sometimes on topographical maps.

« An aside : I wonder why the depths of the seas and streams on such maps are not carved out as carefully and given to be as deep as the mountain masses are so concernedly afforded and granted their great heights. Rubber topographical maps would allow the blind to push down lightly *into* the crevice *within* which lies a stream or to plunge full fist *into* the sea.

« A different aside : how surprising to find so great a number of countries to be – how to put this ? – thick with mountains.

« What are mountains ? Wordy or worded creatures, apparently they want nothing less than their due. As we go up them and bat against their sides, they thin the air cool and fresh. As I walk them, they walk me⁴⁰. »

- 29 Ce texte performe la montagne ou « montagnosité » en convoquant divers procédés stylistiques qui tous, de façon différente, établissent des lignes de lecture et de construction paradoxales de leur objet : l'immensité mesure « presque » deux inches, la réduction d'échelle n'ayant aucun impact sur la saillance, qui n'est pas de l'ordre du visible mais de l'ordre de l'affect ou du parcours tactile. Une ligne graphique se met en place dans le premier paragraphe qui installe une chaîne monogammée en M : équivalent visuel/tactile d'une série de pics perceptibles du bout des doigts qui lisent, ou de l'œil haptique que la lecture invite à pratiquer dans des expressions allitératives telles que « mighty mountains », « mountains to me », ou encore « mountain masses ». Lorsque Keller-Gins propose d'inventer de nouvelles cartes souples avec figuration en creux des fosses maritimes et des lits de fleuve, émergent de nouveaux des points de saillance typographiques en « *in* » dont la relation au contenu est pour le moins problématique, car ils mettent en relation des corps et des contenants disproportionnés, comme lors de la plongée d'un poing en pleine mer. Et il s'agit, à chaque fois, de se laisser contenir par ce qui n'a pas de limites (la mer, une crevasse, un trou). Enfin, après l'inversion thématique et le passage d'une réflexion sur la dimension du relief à celles du creux, de nouveaux effets graphiques apparaissent : un nouvel effet de saillance par répétition d'initiale, repérable dans le dernier paragraphe, dans les séries de W qui initient les contours de montagnes inverses : wordy, worded, want, walk. La dernière phrase inverse le rapport sujet/objet, à la faveur d'une construction transitive du verbe « to walk » qui annule la séparation entre les deux versants de cette longue rêverie sur le rapport entre « moi » et « les montagnes », entre « mountain » et « me » : « je les parcours autant qu'elles me parcourent ». Saillante, saisissante, cette inversion était déjà perceptible dans la précédente juxtaposition de qualificatifs de sens opposés. D'une part, dans la langue de celle qui ne voit pas, les montagnes « épaississent » tous les pays du monde (décrits comme « thick with mountains », dans une langue rendue délibérément maladroite et hésitante). D'autre part, une ligne plus loin, elles sont au contraire étroitement associées à ce qui « mincie » ou raréfie : non plus « thick » mais « thin ». Où passe la limite ? Où passe le contour, la ligne de crête ? Nulle part : cette limite est une limitrophie, un épaississement ou une accrétion (« *trophein* ») de limite.

- 30 De nouvelles lignes montagneuses-saillantes surgissent en fin de chapitre, cette fois en Haute-Ecosse, près du Loch Duich. Une ligne d'erre les caractérise :

« They charged and ran through in a relentless race for what trophy I know not... Countless ranges each with a separate course –at least the mountains know where they are going »⁴¹.

- 31 La montagne est ici devenue « range », multiplicité de massifs dont le nom anglais, « range », comporte une particule verbale, un principe de course que le texte fait affleurer de multiples façons : *charged/ran/race/course* – autant de variables associées à l'un de leurs autres noms : *ran/ge*.
- 32 L'un des traits de l'esthétique de Gins et d'Arakawa consiste à questionner le sujet et sa position hégémonique, pour le faire entrer en tant que corps ou éco-corps dans son « milieu », qui ne peut plus être formulé par la métaphore discutable de l'environnement. Est saillant ce qui « saute », et prend en charge une partie de ce qui vit. Le signifiant « line » est rapproché de « life » dans l'analyse que fait Gins du tableau⁴² d'Arakawa qui figure (sans la figurer) la cène, en suivant les contours du tableau de Léonard de Vinci. La ligne de crête des personnages forme une quasi-chaîne de montagne, dont la saillance est dans le mouvement, le « spin » donnée à cette ligne :
- « Something like the spin a pitcher puts to on a curve ball has been put on this outline. Or should I say *in* ? Grab an event by its outline. The line rises up from behind the mountain chain of characters around the table. (...) The line of sight, joining forces, as it must, with this horizon of individual entities but united beings, crests – is continually cresting – as a delineating lifeline to, or odorlessly subliminal umbilical cord for, if you like – well hardly ! – all those once gathered here. Much of the conscious atmospheric has been rolled back and up and *into* this line that rises up ; and the rest is the viewer's perceiving as that meanders through the light and blank areas guided by those few lines able to stand for the whole fixed but unbounded⁴³. »
- 33 Ce qui fait saillance relève d'une ligne de partage instable, où entendre ce « partage » comme l'impossibilité de départager entre les deux sens du mot : appropriation ou mise en commun. Ce qui pourrait passer pour une simple critique esthétique relie entre eux des domaines rarement conjoints : la physique, le graphisme, la philosophie, les sciences de la vie ; la cène est métamorphosée en une improbable scène de transnaissance par la force d'engendrement d'un trait, d'une ligne de « vie » saillante au double sens du mot ; le trait de dessin saute, tel un relief animé, au point de suggérer ce qui serait à la fois une cordillère et un cordon ombilical : autrement dit la formation post-humaine d'une « chaîne ». La ligne et sa force de saillir se répartissent de part et d'autre d'une impossible séparation, ce qu'atteste le « partage » entre ce qui fait saillie (to crest/cresting) et ce qui « reste » et relève de la perception de l'observateur/trice. « Crest » et « rest » forment deux versants indécomposables de cette ligne de saillance. Il n'y a pas de montagne, autrement dit, sans « relief », l'intérêt étant ici de relever la « saillance » de ce mot lui-même très accidenté : en français comme en anglais, le mot relief forme lui-même relief, zone de bifurcation sémantique partagée entre le versant de ce qui importe (ce qui surgit) ou au contraire de ce qui est sans importance : des miettes, un reste, des reliefs. La « saillance » incorpore la perception de l'observateur/trice, livré.e à ses propres failles de perception.

Failances

- 34 En tant qu'aveugle, Helen Keller accroche ses repères perceptifs à des points de saillance qui ne sont pas réductibles à des points de braille, à des frappes digitales ou des lectures sur les lèvres : tout un monde de saillances glisse sous ses doigts, monde non pas constitué de « reliefs » passivement parcourus mais de projections et d'inventivité linguistique – par exemple dans l'utilisation transitive de « to walk » dans

« As I walk them they walk me » : les montagnes « m'excursionnent », me déplacent. Cette transivité nouvelle donne lieu à une possibilité de retraduction généralisée, de mise en transivité des « sujets » et des « objets » du monde. Ce qui fait « saillance » est lié à une tout autre face, une face hors-langage qui longe l'incompréhensible et pourrait avoir pour nom la « faillance » : l'impossibilité de formuler au « prisme » d'une langue tournée vers un monde perclus de visibilité les données d'un monde invisible (et pourtant perçu). L'écriture singulière de Gins y parvient au moyen de « saillances » : jeux typographiques, collages de verbes d'intellection et d'adverbes de mouvement constituant des reliefs quasi-tactiles. De même que, pour citer Helen Keller, « la montagne marche en moi », l'écriture à saillances de Madeline Gins invite à inverser le rapport du lecteur « sujet » à l'objet-texte : la page agit, fabrique, module et modifie ses lecteurs, leur fait perdre l'équilibre aussi efficacement qu'une forte pente en montagne ou qu'une promenade sur le site de la destinée réversible à Yoro Park, au Japon. Arakawa et Gins ont très concrètement incorporé des points de saillance dans leurs réalisations architecturales, qu'il s'agisse du parc thématique à Yoro, de la maison construite en 2008 à Long Island ou des lofts de Mitaka dans la banlieue de Tokyo, dédiés « à la mémoire d'Helen Keller ». Le point commun entre ces constructions est le recours à des terrains ou des sols pentus, bosselés, qui fonctionnent comme ce que l'on pourrait appeler des contre-affordances ou contre-invites : des invitations à faillir, c'est-à-dire à perdre l'équilibre et à le reconstruire. Ces architectures visent une action immédiate sur le corps, dont elles cessent d'être un simple « environnement » : le corps y devient une recherche de points de saillances et d'expérimentation, de même que la lecture (ardue) du texte de Madeline Gins, *Helen Keller or Arakawa*, est une recherche de saillances typographiques, lexicales, graphiques, syntaxiques. Les couleurs, le sol bosselé, le profil pentu des constructions bio-architecturales de Gins et Arakawa ont pour correspondants stylistiques les gérondifs à effet de bascule, les adverbes de localisation italiqués qui poussent lectrices et lecteurs à tâtonner, comme l'aveugle Helen Keller confrontée aux saillances d'un continuum sans fond, sans figure, sans métaphores. Un dispositif de saillance, à l'aune de la cécité, peut par conséquent être révisé en termes de « faillance » : art de la chute, art d'inventer des cartes souples où figurent en creux la profondeur des lits de fleuves et des fosses maritimes. La montagne est un « montage », depuis lequel, en mode tactile, la pensée oculocentrée ne peut que tomber à la renverse. La « perception de l'environnement », pour reprendre le titre du livre de Tim Ingold, se lit, depuis ce bord tactile et anexact, comme un génitif réversible où la part « active » se fait depuis cet opérateur que constitue l'environnement – terme chargé de métaphoricité. L'« affordance », pour revenir au terme par lequel Gibson dessine les contours « actifs » des objets, cesse d'être une « invite » passive et unidirectionnelle, pour se retourner en son double ou en une contre-affordance, à entendre cette fois non pas au sens d'obstacle mais de lieu ou passage, de col ou de gué – c'est-à-dire littéralement au sens physique de « ford », en anglais.

- 35 Cette promenade sur le « Mont Gins⁴⁴ » a tenté de faire un saut transdisciplinaire entre écriture et géo-graphie, entre prose poétique et linguistique. Il existe un vrai sommet australien ainsi nommé, Gins Mountain, guère franchissable, d'un abord aussi ardu que le texte poétique et philosophique signé Madeline Gins. L'écriture de Gins ne peut entrer sans perte dans le territoire théorique balisé sous le nom de NRT ou « théorie non-représentationnelle », car il se positionne non pas contre, mais en dehors des données de la « représentation ». Il échappe aussi, d'une certaine façon, aux traversées du visible et de l'invisible explorées dans le volume inachevé de Merleau-Ponty, chez

qui la vision est une forme de toucher en mode immersif. Chez lui pourtant demeurent un « sujet », un monde intérieur, là où Gins tend à mettre en mots une pensée du dehors, vouée au dehors. Dans une interview pour le *New York Times* de 2008, Madeline Gins compare l'habiter sur les sols pentus de « Bioscleave House » à une ascension : « it is so like mountain-climbing. » Des barres verticales tiennent lieu de cannes de marche dans cette maison-montagne où faire entrer en symbiose et en devenir la cécité et le dehors.

Bioscleave House, Long Island , USA⁴⁵

Photo : Eric Striffler⁴⁶.

BIBLIOGRAPHIE

Arakawa, Gins M., 1987.– *Pour ne pas mourir/To Not To Die*, trad. François Rosso, Paris, Editions de la différence.

Arakawa, Gins M., 1979.– *Le mécanisme du sens*, trad. P. Rosso, Paris, Maeght éditeur.

Arakawa, Gins M., 1988. [1979] –*The Mechanism of Meaning*, 3ème éditions, New York, Abbeville Press.

Arakawa, Gins M., 1997.– *Reversible Destiny*. New York: Guggenheim Museum.

Bennett J., 2010.– *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham and London, Duke University Press.

Boisseau M., Hamm A., 2015.– *La saillance en langue et en discours*, volume 2, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.

- Cappeau P., Hanote S., 2012.– *Focalisations, saillance dans les langues: lexique, syntaxe, prosodie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Deleuze G., Guattari F., 1981.– *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- Inkova O., (dir.), 2011.– *Saillance, Aspects linguistiques et communicatifs de la mise en évidence dans un texte*, volume 1, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Ernwein M., Sgard A., 2012.– « Les quatre mondes du lac Léman » ou explorer avec des non-voyants un paysage polysensoriel ». *Cahiers de géographie du Québec*, 56 (158), pp. 279-295.
- Gibson J. 1979.– *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, MA: Houghton Mifflin.
- Gibson J. 2014.– *Approche écologique de la perception visuelle*, trad. Olivier Putois, Bellevaux, Ed. Dehors.
- Gins M., 1994.– *Helen Keller or Arakawa*, Santa Fe, NM, Burning Books.
- Gins M., 1994.– *Helen Keller ou Arakawa*, traduction intégrale de M.-D. Garnier, à paraître aux Éditions Hermann.
- Gins M., Arakawa, 2002.– *Architectural Body*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press.
- Ingold T., 2000.– *The Perception of the Environment : Essays on livelihood, Dwelling and Skill*, London, Routledge.
- Ingold T., 2007.– *Lines: A Brief History*, London, Routledge.
- Lyotard J-F., 2008.– *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, Paris, Hermann.
- Macpherson H., 2010.– “Non-representational Approaches to Body-Landscape Relations”, *Geography Compass* 4/1: 1-13.
- Macpherson H., 2009.– “Articulating blind touch: thinking through the feet”, *Senses and Society*, 4 (2). pp. 179-193.
- Macpherson H., 2009.– “The inter-corporeal emergence of landscape: negotiating sight, blindness and ideas of landscape in the British countryside”, *Environment and Planning A*, 41 (5). pp. 1042-1054.
- Macpherson H., 2008.– “Between landscape and blindness: some paintings of an artist with macular degeneration”, *Cultural Geographies*, 15 (2). pp. 261-269. ISSN 1474-4740.
- Reclus E., 1998 [1872].– *Histoire d'une montagne*, Arles, Actes Sud.
- Sethna Z., 2008.– “A Death-defying House”, *New York Times*, 3 avril 2008, http://www.nytimes.com/packages/html/garden/20080403_DESTINY_FEATURE/index.html

NOTES

1. Madeline Gins, *Helen Keller or Arakawa*, Burning Books, Santa Fe, 1994. Abrégé en HKoA ici. Une traduction de ce livre par Marie-Dominique Garnier est à paraître aux éditions Hermann.
2. Helen Keller (1880-1968), sourde et aveugle après une maladie à l'âge de 19 mois, éduquée par Anne Sullivan, publia son autobiographie à 22 ans. Étudiante à Radcliffe College, elle fonda en 1951 l'association HKI (Helen Keller International).
3. Helen Keller, *Histoire de ma vie*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001.
4. Les lofts de Mitaka, près de Tokyo, dédiés « à la mémoire d'Helen Keller », sont aussi des appareils à rééduquer tactilement le corps, et à le placer en situation de déséquilibre et

d'improvisation. <http://curious-places.blogspot.ch/2011/02/reversible-destiny-lofts-tokyo-japan.html>, consultée le 11/11/2015.

5. Voir Jean-François Lyotard, *Que peindre ?*, Paris, Editions de la différence, 1987

6. *Le corps architectural*, op. cit. Parmi les exemples concrets donnés figure celui d'une tente projetée par des corps qui l'habitent et en modifient les contours selon les besoins – cette tente donne lieu à une pensée faite de « tentatives » et de « tentativeness ». Voir la tente sur le lien suivant, consulté le 13/3/2016 : <http://www.reversibledestiny.org/#!the-architectural-body-hypothesis-%e2%96%91%e2%96%91the-sited-awareness-hypothesis>

7. Le terme de « bioscleave » est employé pour la maison-machine à prolonger la vie en bonne santé, construite à Long Island. Ces trois termes pourraient être rapprochés de la notion d'*Umwelt* développé par J. von Uexküll et reprise par Tim Ingold, *The Perception of the Environment*, Routledge, 2000, p. 176.

8. La citation vient d'un panneau de l'exposition « Reversible Destiny, Arakawa/Gins », musée Guggenheim-SoHo, 25 juin-31 août 1997 ; voir aussi *The Mechanism of Meaning*, 1988, Revised edition [1979], New York, Abbeville Press, p. 10.

9. Voir l'article de Hannah Macpherson, « Non-Representational Approaches to Body-Landscape Relations », *Geographic Compass* 4/1 (2010) : 1-13, qui fait le point sur les approches NRT du point de vue du handicap. L'approche NRT y est adossée à une bibliographie conséquente où figurent en bonne place les sources phénoménologiques et post-structuralistes, de Merleau-Ponty à Deleuze, ainsi que les travaux de Nigel Thrift. Thrift évoque la demi-seconde hors contrôle entre « stimulus » et « réponse » pendant laquelle le corps serait le lieu d'une « vie nue » (p. 5), livrée à son environnement.

10. Ce terme tente de traduire les deux versants du « cleaving » de Madeline Gins. « Séparéuni » apparaît sous la plume d'H. Cixous, dans *Les rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, 2000, p. 69.

11. Parmi les écrivains aveugle figure aussi le poète Clarence Hill, dont le poème « *The Mountain to the Pine* » est cité dans le chapitre 16 et réécrit dans une version agnostique (« *The Agnostic Mountain Speaks* »), HKoA, op. cit., p. 151-152.

12. Par exemple ce début de paragraphe : « *Or wrenching torque or twister orbit grown core runner coordinate. Or torsion or. Or deformation or. Contour. More particles gravel roar lore (...)* », HKoA, p. 289.

13. Je traduis : « Pas l'ombre d'un doute sur ma date de naissance : 6 juillet 1936 – ou plutôt le 27 juin 1880 ? ou bien le 7 novembre 1941 ? » (HKoA, p. 1).

14. « *Affordance* » est traduit par « invite » en 2014 ; J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, trad. Olivier Putois, Bellevaux, Ed. Dehors, 2014.

15. HKoA, p. 56 ; Je traduis : « On dit qu'il y a figure à partir du moment où une forme stable se détache d'un fond. Mais on pourrait ajouter que la non-figure (destinée à remplacer à terme la figure) n'est pas du tout le contraire de la forme ou de la figure ; qu'elle n'a rien d'un vague chaos rempli de désordre ou d'agitation. C'est ailleurs qu'il faut aller la chercher : elle appartient à un autre ordre de congruence qui n'a rien à avoir avec celui des signes ».

16. *Ibid.*, p. 51. Je traduis : « Chaque extrémité de mon corps émettait des exactitudes de ciel qui lappaient le rivage ».

17. HKoA, p. 142 : « prenons la montagne comme un cas limite d'accrétion à la verticale, comme un couronnement de la verticalité »

18. *Ibid.*, p. 143. « pour les aveugles, l'éloignement est total ou nul (...) Ce qui est loin prend la forme de montagnes aux bords flous projetées sur un plan horizontal ».

19. Gilles Col, « Focalisation, saillance et instruction de construction du sens », in *Focalisation(s), saillance dans les langues : lexique, syntaxe, prosodie*, dir. Paul Cappeau et Sylvie Hanotte, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 108.

20. Catherine Schenedeker, « La notion de saillance : problèmes définitoires et avatars », in O. Inkova, *Saillance. Aspects linguistiques et communicatifs de la mise en évidence dans un texte*, vol.1 Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011, pp. 23-42 (p. 38).

21. Frédéric Landragin, « Sur les aspects multicritères et multidimensionnels de la saillance, in *Focalisations (s)*, op. cit. p. 42.
22. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 44.
23. HKoA, p. 273. Je traduis (ce passage comme toutes les extraits de *Helen Keller or Arakawa* cités dans cet article) : « Le front de scène fait tout pour se rapprocher de mon front. (...) Entre « devant moi » et « le devant de moi », j'ai beaucoup de mal à faire la différence ».
24. J'emprunte ce terme à G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
25. Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke U. Press, Durham and London, 2010, p. 55-56.
26. HKoA, p. 17-18. « Il n'existe pas de point qui ne soit vivant ».
27. HKoA, p. 162.
28. Je traduis : « Seul un aveugle pouvait concevoir la puissance de communication d'un simple point. Louis Braille savait d'un seul doigt aller et venir entre plusieurs points en même temps. Les doigts des aveugles comportent plus de foyers tactiles-kinesthésiques que ceux des personnes voyantes ».
29. Je traduis : « Sur un écran blanc je pouvais projeter n'importe quelle couleur (...). La Gestalt internationale ne ne m'impressionnait pas. »
30. HKoA, p. 84. Je traduis: « Qui sait si pour une autre intelligence que la nôtre, le sommet du Mont Blanc n'est pas aussi noir de monde et bruyant que Times Square à l'heure de pointe. »
31. J-F. Lyotard, *Que peindre ?*, op. cit. p. 124.
32. HKoA, p. 141. Je traduis : « Les sommets n'étaient donc plus caressés par des nuages semblables à de belles fleurs, car ceux-ci étaient désormais en bouquets têtes en bas ; les fleurs mutilées livrées en pâture au nez des sommets s'étaient quant à elles changées en chapeaux de champignons. Je me suis souvenue que dans la vraie vie les chapeaux de champignons ont tout du nuage. De fil en aiguille j'en suis donc arrivée à ma trouvaille de seconde main : « chapeauté de nuages ». (...) Prenez deux ou trois idées de montagne, mélangez bien, vous l'avez votre montagne. Je préfère partir d'une vraie quant à moi. Pour la construire, il me faut une pincée d'air (de montagne) plus un ou deux morceaux de rocher si j'en ai sous la main (mais c'est facultatif). Le matériau que j'utilise pour construire ma montagne, c'est d'abord, Anne, ce que tu appelles la profusion –le fait d'être intarissable pour cette montagne-ci et pour la montagne en général. L'étape suivante consiste à trouver des mots qui veulent dire grand et à les laisser parler (en long en large et dans tous les sens). J'ai lu et relu la montagnosité de tes impressions, et j'ai pris grand plaisir à leur environnement pointu. »
33. HKoA, p. 146. Je traduis : « Le style de Prescott aveugle est celui d'un cartographe, dont la prose épingle les montagnes en ayant recours à des lignes. Voici en quels termes il construit la cordillère des Andes: « une bande de terre, de moins de 100 km de large en moyenne, court le long de la côte, elle-même parcourue dans sa longueur par une imposante chaîne de montagnes qui va du détroit de Magellan pour culminer en un point (le plus haut du continent américain) situé au niveau du 17ème parallèle sud, avant de redescendre de l'autre côté de l'équateur en une série de collines de faible altitude, pour y pénétrer dans le détroit du Panama... Aux yeux du voyageur arrivé par voie de mer, ces collines paraissent former une chaîne d'un seul et même tenant : une ligne unique, à laquelle viennent s'ajouter deux ou trois obliques ou parallèles tout au plus. Quant aux énormes volcans que les habitants des hauts plateaux considèrent comme des masses solitaires et indépendantes, ils forment, aux yeux de ce même voyageur, les sommets d'une seule et unique chaîne montagneuse, immense et magnifique. »
34. *Ibid.*, p. 148.

35. Elias Canetti, *Masse et puissance (Masse und Macht)*, Paris, Gallimard, 1960 ; le mot « meute », comme l'explique Canetti, « dérive du bas latin *movita*, qui signifie mouvement » , p.101.

36. On lira un effet de dématérialisation similaire chez Elisée Reclus, *Histoire d'une montagne* : « relativement à la vie du globe, nuages et montagnes sont également des phénomènes d'un jour », p. 79.

37. *KHoA*, p. 146-147. Je traduis : « Cette façon de décrire les lieux revient à soustraire tout espace dans lequel être. Toute description surchargée de détails n'aurait fait que détourner les lecteurs du Mexique ou du Pérou qu'eux-mêmes se sont construit à partir du récit restant. Le monde que décrit Prescott est inexistant : seules existent des lignes. Aucune immersion possible dans l'Amérique du Sud que Prescott croit évoquer. Son rendu de montagnes est une simple carte –une carte capable d'entrer en expansion, et de prendre des proportions comparables à celles de la montagne que l'on perçoit, en se faisant aérienne. »

38. *HKoA*, p. 137. Je traduis : « Voici la découverte que fit Cézanne : la montagne à peindre n'était pas celle qu'il avait sous les yeux, à faible distance devant lui, mais celle qu'il percevait. Comment peindre une perception de montagne ? (...) ses lignes dérivent d'autres lignes (des lignes de vue) qui sont elles-mêmes reliées comme autant de fils de cerf-volant à la montagne existante. »

39. *HKoA*, p. 149. Je traduis : « En rester au trait minimal, à un tracé moins-disant par rapport à ce qui pourrait être dépeint, c'est rester en retrait par rapport à soi. Pour tracer un trait, il ne faut en aucun point du tracé laisser fléchir sa volonté (...). »

40. *HKoA*, p. 150-151. Je traduis : « Ce n'est pas que je cherche à éviter d'avoir à assumer le fardeau visuel de puissantes montagnes. C'est simplement que la charge m'en a été épargnée, sachant que rien n'est colporté à mon adresse. Qu'est-ce qu'un massif de montagnes, pour moi ? Il m'arrive d'épouser du doigt leurs altitudes vertigineuses de presque six centimètres sur les cartes en relief.

En aparté : je me suis toujours demandée pourquoi on n'indiquait pas le dénivelé des océans et des fleuves sur les cartes de géographie, en indiquant la profondeur aussi soigneusement qu'est indiquée l'altitude dans le cas des montagnes. S'il existait des cartes caoutchoutées en relief, les aveugles pourraient insérer un doigt dans la crevasse dans laquelle coule une rivière, ou plonger le poing en plein dans l'océan.

Autre aparté : n'est-il pas étrange que tant et tant de pays possèdent (je cherche le mot juste) une telle épaisseur de montagnes ?

Qu'est-ce qu'une montagne ? Créature de verbe et de verbe, elle semble toujours réclamer rien moins que ce qui lui est dû. Lorsqu'on en gravit une, et qu'on va s'ébattre contre ses flancs, elle raréfie, elle rafraîchit l'air. La montagne marche en moi autant que moi en elle. »

41. *HKoA*, p. 153. Je souligne ; je traduis : elles « chargeaient, s'engageaient dans une course sans merci après je ne sais quel trophée... Innombrables chaînes dont chacune avait sa trajectoire propre : elles au moins savent où elles vont ».

42. Arakawa, *Next to the last*, 1969-1971; site consulté le 20 novembre 2015 : http://www.artnet.com/artists/arakawa/next-to-the-last_vlUTzKCorAF58IgeMde5A2

43. *HKoA*, p. 149. Je traduis : « Il y a autant de spin dans cette ligne que dans la balle courbe lancée par un joueur de baseball. Pour saisir un événement, il faut l'attraper par son bord. La ligne de Léonard s'élève au-dessus du massif montagneux que forment les personnages attablés. (...) Cette ligne de vue, venue prêter main forte à l'horizon d'individus séparés ici réunis, c'est une ligne de vie, ou une ligne de crête, faisant crête en continu, ou disons si tu préfères (euh, non, pas vraiment) qu'elle est le cordon ombilical subliminal inodore qui mène à ces personnes jadis réunis autour d'une table. Dans cette ligne montante a été roulé, feutré, pour une large part, un condensé d'atmosphère consciente ; le reste étant la perception qu'en a la personne qui observe le tableau, et dont les yeux méandrent à travers les zones claires et blanches, guidés par ces quelques lignes fixes mais déliées qui tiennent lieu de l'ensemble. »

44. Un « vrai » Mont Gins, en Australie, est visible sur cette page, consultée le 30/11/ 2015 : <http://www.donsmaps.com/images12/grattai2.jpg>
45. <http://www.spoon-tamago.com/2008/04/11/arakawa-gins-architecture/>
46. www.striffler.com

RÉSUMÉS

Cet article suit une improbable ligne de crête entre architecture, géographie et linguistique, entre les bords optiques et haptiques du concept de saillance, à travers une lecture de l'essai de trans-biographie intitulé *Helen Keller or Arakawa* (1994) par Madeline Gins. Dans un chapitre intitulé « Ou bien des montagnes, ou bien des lignes », toute proéminence envisagée depuis l'angle de vue d'une personne qui voit cède le pas, sous condition de cécité, à des points de bascule, des zones de tâtonnement stylistique, à une « faillance » ou défaillance du mot ou de la syntaxe. La saillance, revue selon les termes d'une perception en aveugle où les montagnes sont, pour Helen Keller, des masses vaporeuses et mobiles, conduit à une écriture faite de tâtonnements et à ce que j'appelle ici une « faillance » discursive : défaut de stabilité des référents discursifs, réversibilité inquiétante des lignes syntaxiques articulées par exemple au point de bascule d'une forme en « -ing ». L'écriture de Gins mobilise une saisie tactile, une cathexis haptique du monde par le langage. Afin de faciliter l'accès à une perception « défaillante », Gins fait transiter ses lecteurs par la description de la manière dont le cartographe aveugle William Prescott aborde stylistiquement la Cordillère des Andes, perçue comme rhizome mobile et non comme ensemble de points saillants fixes. Pour une vision (en) aveugle, cartographier signifie construire à partir de lignes d'erre autant que lignes d'air.

This paper attempts to follow an improbable ridge line between architecture, geography and linguistics, between the optic and haptic ends of the concept of salience, through a reading of *Helen Keller Or Arakawa*, Madeline Gins's 1994 essay-cum-joint-biography partly devoted to "salience" approached through the blind figure of Helen Keller (1880-1968). In a chapter titled "Or Mountains Or Lines", prominent features envisaged from a sighted perception give way, under the condition of blindness, to saddle-points, swivel-areas and moments of stylistic tentativeness when words and/or syntax begins to fail. Salience, revisited through Keller's apprehension of mountains as vaporous and mobile masses, leads to tentativeness in writing and to what I here call "failience" in discourse: the failure to stabilise discursive referents, the unsettling reversibility of syntactic lines based, for example, on the swivel-point of an "-ing" form. At work in Gins's writing is the invention of a cathectic, tactile grasp of the world through language. In order to ease access to a "faulty" perception, Gins invites her readers to transit through the writing of blind cartographer William Prescott, in particular through his "tactile", linear mapping of the Andes Cordillera, approached as a mobile rhizome rather than as a collection of fixed, "raised" points. Mapping, under conditions of blindness, implies wander lines as much as lines of (thin) air.

INDEX

Mots-clés : saillance, cécité, Helen Keller, William Prescott, faillance, Madeline Gins, cathexis haptique

Keywords : salience, blindness, Helen Keller, William Prescott, failience, Madeline Gins, haptic

AUTEUR

MARIE-DOMINIQUE GARNIER

Université de Paris 8 - UFR Textes et sociétés

UMR 8238 Laboratoire d'études de genre et de sexualité (LEGS)

maridogarnier@gmail.com