

IL LETTORE PER AMICO: STRATEGIE DI COMPLICITÀ NELLA SCRITTURA DI FINZIONE

Amis lecteurs qui ce livre lisez
Rabelais, Gargantua

A cura di Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli

SEMINARI BALMAS





**IL LETTORE PER AMICO:
STRATEGIE DI COMPLICITÀ NELLA
SCRITTURA DI FINZIONE**

**Amis lecteurs qui ce livre lisez
Rabelais, *Gargantua***

A cura di Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli

SEMINARI BALMAS

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2021 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-5526-591-1

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

© Occhi, ragazzo! Foto gratis su Pixabay

n°39

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Mereggalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Ospovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu

A Christian Biet

Indice

<i>Introduzione</i>	13
ALESSANDRA PEDA	
<i>Le prefazioni rivolte al lettore nei dizionari franco-italiani fra XVI e XVIII secolo</i>	19
MONICA BARSÌ	
<i>Et puis, pour qui écrit Rabelais?</i>	63
ROMAIN MENINI	
<i>Connivences ovidiennes: traducteurs et lecteurs d'Ovide aux XVI^e et XVII^e siècles</i>	79
MAURIZIO BUSCA	
<i>Une communauté de lecteurs à l'aube de la révolution: Dom Bougre aux États généraux (1789)</i>	93
VINCENZO DE SANTIS	
<i>Le 'lecteur bénévole' de Stendhal</i>	107
CATHERINE MARIETTE	
<i>Tu sais / sais-tu...: formes d'ambiguïté interlocutoire chez Mallarmé</i>	119
GIORGIA TESTA	

«D'innombrables sourires dans tous les sens»: événement kinésique et implication
du lecteur dans la Recherche de Proust 135

ROBERTA CAPOTORTI

«Ô vous, frères humains, connaissez la joie de ne pas haïr»: le 'livre utile'
d'Albert Cohen147

LIANA NISSIM

La chiamata a raccolta dei lettori contro l'occupazione nazista: Éditions de Minuit
e pubblico tra complicità e politica editoriale nella letteratura clandestina della
Resistenza 169

ALESSIA DELLA ROCCA

Les romans de Thierry Jonquet: le lecteur à l'œuvre191

MARCO MODENESI

Bâtir entre les lignes. Les solidarités nouvelles de l'écrivain et du lecteur 203

ALEXANDRE GEFEN

Conclusioni 211

ELEONORA SPARVOLI

Abstracts 215

«D'INNOMBRABLES SOURIRES DANS TOUS LES SENS»:
ÉVÉNEMENT KINÉSIQUE ET IMPLICATION DU LECTEUR
DANS LA RECHERCHE DE PROUST

Roberta Capotorti

L'un des plus illustres lecteurs italiens de la *Recherche*, l'écrivain milanais Carlo Emilio Gadda, nomme «ginnastica cognitiva» l'exercice de lecture auquel obligent les contorsions et les volutes «spastiche» du style proustien¹. Ainsi, Gadda reconnaît que l'une des modalités par lesquelles la dimension cognitive de l'écriture se transmet, c'est l'implication du savoir corporel du lecteur.

En effet, le corps du lecteur – sa posture, son mouvement, sa position – est au centre de l'incipit de la *Recherche*, devenant métaphore de l'aventure de la pensée offerte par la lecture. Au seuil de son roman, en se représentant en «dormeur éveillé» qui tient à son tour un livre entre les mains, le Narrateur annonce que le sens de la lecture que l'on s'apprête à commencer – sa signification, son but, ses enjeux – va entraîner le corps et ses mouvements, la posture ainsi que la démarche: en d'autres mots, le premier contact que le Narrateur établit avec ses interlocuteurs est de nature kinésique².

Ainsi, dans chacun des micro-récits qui composent l'incipit, et qui ont pour protagoniste un homme qui dort et qui lit dans lequel tous les lecteurs sont invités à se refléter, l'événement kinésique devient métaphore de l'expérience de la lecture, envisagée aussitôt en tant que processus moteur capable de secouer «l'immobilité de notre pensée». Dans ce sommeil imaginaire où les pages lues occupent l'espace du rêve, la portée épistémologique de l'œuvre littéraire se traduit par une métaphore kinésique concernant le

1 Gadda 1982:147.

2 Vid. Bolens: 2012.

déplacement, le mouvement et la posture, qui donne le branle à l'imagination du lecteur:

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil [...]

Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil [...] s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente [...] alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée.

[...] le voyageur se hâte vers la station prochaine; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés [...].

[...] Se creusait à vif dans la douce plénitude de mon champ visuel accoutumé un emplacement qui n'y était pas prévu; où ma pensée, s'efforçant pendant des heures de se disloquer [...] tandis que j'étais étendu dans mon lit [...] (Proust: I, 4-6)³.

Lecture et posture sont évidemment mises en relation. Si le dormeur, pris dans le sommeil en train de lire, peut se réveiller le matin suivant en ayant voyagé pendant la nuit, c'est parce que la lecture l'a contraint aux positions différentes de celles auxquelles il est accoutumé. Déplacement antinomique celui du lecteur, puisque son corps est immobile et sollicité à la fois. Le corps s'endort dans la mauvaise circulation des postures erronées - un bras soulevé, une cuisse mal pliée dans l'immobilité du sommeil - tandis que la pensée, elle, s'avance dans la lecture. Mobilité de la pensée qui consiste - et c'est là le paradoxe - dans la *sensation du mouvement* suscitée par la lecture, qui stimule le savoir corporel inhérent à chacun. C'est alors, en lui donnant la perception d'être à bout de souffle, hâté par l'excitation d'un voyage mental et par la perspective de simuler des actes autrement «inaccoutumés», que le Narrateur peut convaincre le lecteur - devenu désormais un voyageur - à le suivre dans une gare, une nuit. Par le pari de

³ Marcel Proust, 1989, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» t. I, 4-6.

Dorénavant *RTP*, le chiffre romain indique le volume, le chiffre arabe la page.

pouvoir susciter une sensation de déplacement, voire de bouleversement – le vertige de la tête qui tourne, le trébuchement subit du champ visuel – il annonce à son public l'aventure féerique du fauteuil magique projetée dans les mondes possibles⁴. Par la simulation d'un état physique de désir – «les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant» – la voix du narrateur exhorte son lecteur à prendre une posture réceptive à l'aventure de la pensée et de la connaissance.

La simulation des gestes et des perceptions est d'ailleurs au cœur du dispositif de connaissance dont le Narrateur lui-même fait l'expérience et qu'il propose à son tour au lecteur: «il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage»⁵. C'est cette recreation intérieure, ce «tour un peu particulier» qu'assume la parole littéraire, qui se configure comme un leitmotiv jalonnant la réflexion plus proprement épistémologique de la *Recherche*. Si l'approche kinesthésique en littérature consiste en l'observation des modalités dans lesquelles le corporel informe la narration et dans la mise en relation des événements kinésiques avec la problématique centrale de l'œuvre⁶, le rôle de la simulation perceptive sert le but suprême d'une œuvre générant une connaissance nouvelle. C'est par une parole littéraire engendrant le processus de simulation et de recreation intérieure des émotions, des perceptions, des gestes que le lecteur, désormais impliqué dans l'œuvre dans une relation et dans une posture d'apprentissage réceptif, active les facultés mentales et gnoséologiques lui permettant de déplacer, modifier, voire bouleverser sa vision du monde.

Ce processus de connaissance par voie de simulation informe aussi le processus créatif chez Proust, comme le montre l'épisode des aubépines. À l'occasion d'une des premières manifestations de la vocation littéraire du Narrateur, la contemplation de ces fleurs se révèle frustrante: si les aubépines lui offrent «le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage»⁷, leur représentation s'avère irréalisable, s'enlisant dans la normativité d'un style épuisé, qui n'apporte aucune vision nouvelle. Degré de profondeur que le Narrateur pourtant touche en des rares moments, et qui ne concerne pas l'observation esthétisante des aubépines – dont le mystère ne se dégage pas dans la contemplation – mais qui consiste plutôt dans une appropriation de l'objet par l'éclaircissement du «sentiment qu'elles éveillaient en moi». En d'autres mots, c'est par la recreation de l'objet par voie de simulation intérieure que le Narrateur peut dégager la véritable essence des fleurs – leur qualité unique – et la traduire sur la page:

4 Sur l'importance de l'incipit proustien et sur «les possibles» de la lecture, voir Charles:1995 et Del Lungo: 2003.

5 RTP, I, 3.

6 Bolens 2012: 25-36.

7 RTP, I, 136.

Plus haut s'ouvraient leurs corolles çà et là avec une grâce insouciant, retenant si négligemment comme un dernier et vaporeux atour le bouquet d'étamines, fines comme des fils de la Vierge, qui les embrumait tout entières, qu'en suivant, qu'en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si ç'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive. (Proust: I, 111)⁸

Ici s'esquisse le motif phytomorphe qui trouvera son accomplissement dans la représentation mouvante des jeunes filles en fleurs. Le moyen pour représenter la fleur c'est de la métamorphoser en un corps de femme, cueillie dans son mouvement gracieux et pourtant étrange, comme l'indique son regard «diminué»: comparaison inusuelle qui transmue le flétrissement de la corolle dans la réticence du geste, tandis que le détail de la distraction ajoute un accent de fatalité à cette démarche vivante et insouciant – préfigurant le caractère d'Albertine, sa mort accidentelle et justement «distraite». Mais il importe surtout ici de souligner cet acte consistant à «mimer au fond de moi» le geste accompli par l'objet observé: c'est à partir de cette simulation impliquant son savoir kinesthésique que le Narrateur peut s'approprier, comprendre, approfondir le «geste efflorescent» des aubépines; surtout, c'est à partir de cette compréhension profonde qu'il peut le recréer sur la page, lui donnant justement une direction, un aspect, un but – on dirait plus proprement un sens – différent, inhabituel. Si l'acte de simulation est accompli par l'écrivain, cet acte est aussi, de façon spéculaire, demandé au lecteur, contraint d'accomplir un effort cognitif lui permettant de déchiffrer et de défaire les nombreuses métaphores transmuant les fleurs en jeunes filles. «Tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose, l'arbuste catholique et délicieux»⁹: ainsi se termine l'épisode des aubépines, et la transmutation du buisson en jeune fille s'accomplit significativement par un geste, celui du sourire. Non seulement c'est l'activation d'une simulation perceptive – l'action de mimer le geste de l'efflorescence – qui permet au Narrateur de donner le branle au motif de «filles en fleurs», véhiculant ainsi par l'écriture une image savoureuse, inédite, originale de l'objet décrit. Surtout, le lecteur est ici concerné émotionnellement dans le déchiffrement de la métaphore, puisque ses compétences kinesthésiques et relatives au savoir du corps sont requises.

Si, comme l'écrit Guillemette Bolens¹⁰, sans l'intelligence kinésique de celui qui regarde, l'image reste lettre morte, c'est justement par l'investissement perceptif que l'écriture proustienne convoque la présence de l'autre.

8 *Ibid.*, 111.

9 *Ibid.*, 138.

10 Bolens 2012: 39-49.

L'exploitation des simulations du geste et du mouvement par l'écriture répondent au désir d'engendrer l'identification empathique du lecteur avec ce qu'il est en train de lire, solliciter sa réponse interprétative, communiquer avec lui par l'engagement profond de ses ressources gnoséologiques.

De cette présence cognitive et affective, de cette implication du lecteur par la mise en scène d'une gestualité complexe débordant toute taxinomie, un des exemples récurrents est chez Proust le geste du sourire, qui se configure dans le texte comme l'un des moyens d'accès privilégié à autrui. Ce qui nous intéresse ce n'est pas la signification du geste entre les personnages, mais plutôt sa manifestation au niveau de l'interaction avec le lecteur: on se demande de quelle façon le sourire – qu'il soit ébauché ou assumé, grimaçant ou bienveillant – devient l'un des vecteurs possibles des stratégies de communication à l'œuvre dans la *Recherche*, et comment ces «nombreux sourires», conçus en tant que manifestations kinésiques fournissent une atmosphère corporelle générale par laquelle le lecteur entre en contact avec la narration, et informent cette dernière se posant en relation avec les problématiques centrales de l'œuvre¹¹.

La communication avec autrui – dont le sourire est censé être expression d'ouverture et occasion d'établissement du contact – est souvent scellée par l'insuffisance, l'opacité, voire l'impénétrabilité du geste:

Sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé, que je ne pouvais interpréter ...et sa main esquissait en même temps un geste indécent, auquel quand il était adressé en public [...] le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention insolente (Proust: I, 300)¹²

Dans cette première rencontre du Narrateur avec Gilberte, les deux instruments par excellence de la communication — l'expression faciale et le regard — demeurent emprisonnés dans la fixité et dans la dissimulation, semblant plutôt fuir le contact interpersonnel, au point de donner l'impression au Narrateur de ne pas être vu. Le seul mouvement qui traverse la scène est donné par l'esquisse d'un geste mystérieux qui est communiqué au lecteur par omission. On ne connaît pas sa nature précise, mais on sait que pour l'interpréter le Narrateur recourt, significativement, à un «petit dictionnaire» qui est d'ailleurs insuffisant, puisqu'il ne propose qu'un «seul sens» - celui d'une insulte - qui se révélera dans la suite faux, le geste de Gilberte étant en réalité une invitation. Si le Narrateur n'arrive à déchiffrer ni la mimique ni l'action de Gilberte à cause de l'insuffisance de ces cognitions, il en va de même pour le lecteur auquel aucun indice n'est donné: le

¹¹ Vid. Punday: 2003.

¹² RTP, I, 300.

geste étant omis, aucun enjeu textuel n'est posé afin de solliciter son implication perceptive et sensorimotrice. Le lecteur partage ici la condition d'ignorance du Narrateur, puisque le texte demeure muet à propos du geste tout comme le «petit dictionnaire», réticent comme le sourire figé de la jeune fille.

Le «sens du mouvement», qui dans cette scène ne figure pas dans le glossaire dont le Narrateur dispose au début de sa «recherche», est évidemment au centre de la problématique épistémologique de l'œuvre. La notion de multiplicité¹³ à laquelle l'art donne accès était déjà évoquée dans l'incipit programmatique de l'œuvre: du «côté ankylosé [*du corps*] cherchant à deviner son orientation», naît «le souvenir d'une nouvelle attitude», une nouvelle disposition déterminant une perception nouvelle de l'espace et du temps – et «le mur filait dans une autre direction»¹⁴.

Et c'est encore par l'image d'une multitude des sourires que Proust relie sémantiquement le concept de la pluralité de la signification incarné par l'art avec la corporéité et le gestuel. La souffrance amoureuse étant dans la *Recherche* un paradigme de connaissance, il est significatif que, pour signifier l'échec de Swann dans le déchiffrement de la réalité de son amour, Proust évoque les cahiers préparatoires où le peintre Watteau étudie l'anatomie multiple du sourire:

Et la vie d'Odette pendant le reste du temps, comme il n'en connaissait rien, lui apparaissait, avec son fond neutre et sans couleurs semblables à ces feuilles d'études de Watteau, où on voit ça et là, à toutes les places, dans tous les sens, dessinés aux trois crayons sur le papier chamois, d'innombrables sourires (Proust: I, 236)¹⁵.

Dans l'état d'ignorance de l'amoureux qui «ne connaît rien» de la vie de l'autre – renouant avec celui du Narrateur qui ne sait pas interpréter le geste d'autrui – se découpent ces «innombrables sourires» qui caractérisent la gestualité d'Odette: sourires à la fois voluptueux, coquets, aimables, menteurs selon la perception de Swann. Le geste en soi demeure opaque – Swann en saura jamais grand-chose de la vie d'Odette – comme le fond neutre de la feuille; l'éparpillement de ces sourires confus, «à toutes les places, dans tous les sens» évoque la multitudes des rivaux auxquels le jaloux imagine que ces sourires sont adressés. Pourtant, par cette évocation de l'artiste travaillant aux nuances kinésiques, le texte communique au lec-

13 “La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati [...]. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione [...] la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo” (Calvino 1988: 110).

14 *RTP*, I, 6.

15 *RTP*, I, 236.

teur un surplus de sens, qui ne concerne pas les personnages au niveau du récit, mais qui renvoie à une question esthétique et herméneutique. L'image des notes préparatoires de l'artiste est en effet récurrente dans le texte: c'est la feuille où le Narrateur se propose de fixer «ces gestes qu'ils faisaient, leur vie, leur nature [...] d'en décrire la courbe et d'en dégager la loi»¹⁶; c'est «le cahier d'anatomiste» où l'écrivain compose «un mouvement d'épaules commun à beaucoup pour exprimer une vérité psychologique»¹⁷. Dans cette perspective inhérente à la connaissance, «les innombrables sourires» de Watteau acquièrent une acception métaphorique profonde: ils renvoient à la complexité du sens que l'art est à même de révéler à celui qui en jouit, non par une simple représentation de la gestualité (et on a vu comment cette dernière demeure opaque à la connaissance), mais en élaborant un «style des gestes» à même *d'exprimer* (comme le dit Proust), voire d'incarner, cette complexité sémantique. D'ailleurs, dans *Le Temps retrouvé*, Proust lui-même donne des indications précises concernant son style: en rejetant la «connaissance conventionnelle», il affirme que la grandeur de l'art véritable consiste en revanche dans «la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun»¹⁸. Une écriture dans laquelle la portée épistémologique ne vise pas une représentation «directe et consciente» apte simplement à *montrer* une vision du monde, mais demande l'institution d'un partage plus profond, impliquant un déplacement perceptif – changer, déplacer, subvertir la façon dont «nous apparaît le monde» – ainsi qu'un entraînement des facultés cognitives – «l'étincelle joyeuse et motrice»¹⁹ de l'écriture –, susceptibles de véhiculer une connaissance nouvelle.

Si le premier moyen avec lequel on fait expérience du monde c'est notre corps, c'est justement en activant notre système proprioceptif et en sollicitant des inférences aptes au déchiffrement du texte, que la lecture stimule nos facultés cognitives. Dans la *Recherche* cette stimulation advient souvent par des métaphores kinésiques complexes, proposant une perspective ou une vision différente que le lecteur est appelé à partager justement par un effort cognitif consistant en la formulation d'inférences aptes à dénouer le nœud métaphorique.

Les exemples suivants concernent le mouvement qu'est le sourire, dans le but de montrer l'exploitation du kinésique dans la métaphore proustienne, ainsi que la richesse sémantique que l'expressivité peut véhiculer.

16 RTP, IV, 262.

17 *Ibid.*, 479.

18 RTP, IV, 474.

19 *Ibid.*

Dans un éclat de rire écumant et joyeux, les traits de son visage concentrés, accouplés dans le réseau de son animation, les yeux étincelants, enflammés d'un ensoleillement radieux de gaieté que seuls avaient le pouvoir de faire rayonner ainsi les propos, fussent-ils tenus par la princesse elle-même, qui étaient une louange de son esprit ou de sa beauté (Proust: I, 334)²⁰.

Cette citation concerne une des premières apparitions d'Oriane de Guermantes, précisément lors de la réception mondaine chez Mme de Saint-Euverte. C'est dans le geste de la duchesse²¹ que s'incarne et s'inscrit l'essence abstraite et contradictoire de l'«esprit Guermantes», objet de conversation dans les lignes précédentes. Ce rire semble altérer et dépareiller, jusqu'à les faire éclater, les traits ordonnés et «accouplés» de la duchesse. Par ce geste le visage entier s'anime, se met en mouvement; se répandant sur le visage, ce sourire de gaieté exhibée donne une épaisseur trompeuse aux vains propos tenus dans le salon.

Mais c'est surtout dans l'adjectif «écumant» que résident l'étrangeté et l'originalité de ce sourire: si d'un côté il semble s'apparenter à la sinuosité et à la vivacité du flot marin, de l'autre il semble éclater dans un crachat de salive. Le sourire d'un autre Guermantes, le baron de Charlus, sera par la suite inséré dans le même réseau métaphorique: «Son visage convulsé et blanc diffèrait autant de son visage ordinaire que la mer quand, un matin de tempête, on aperçoit, au lieu de la souriante surface habituelle, mille serpents d'écume et de bave»²².

En accomplissant une opération de remémoration, le lecteur est à même de déchiffrer l'usage déformé de l'adjectif et dans un deuxième temps de le mettre en relation avec l'avilissement progressif de la représentation du côté de Guermantes: la mobilité de l'expression faciale est à nouveau mise en relation avec le mouvement de la mer, mais la vigueur de ce Poséidon tonnant qu'est Charlus commence à être fêlée par ces filaments de bave qui couvrent son visage orageux, tout comme «l'écume» sortant du sourire de la princesse avilit ce charme que seul donnait épaisseur à «l'esprit Guermantes».

Le deuxième exemple concerne l'utilisation du sourire non pas en tant que geste, mais en tant que figure rhétorique. Pendant le Bal de têtes, le narrateur évoque sa relation avec un personnage du faubourg Saint-Germain:

[...] Mes relations avec Mme de Souvré, si sèches et si purement mondaines aujourd'hui, gardaient à leur début leur premier sourire, plus calme, plus doux, et si onctueusement tracé dans la plénitude d'une après-midi au bord de la mer, d'une fin de jour-

20 RTP, I, 334.

21 À l'époque portant encore le titre de Princesse des Laumes.

22 RTP, III, 843.

née de printemps à Paris, bruyante d'équipages, de poussière soulevée, et de soleil remué comme de l'eau (Proust: IV, 552)²³.

Le geste devient ici le véhicule de l'atmosphère mélancolique où baigne la dernière réception mondaine de la *Recherche*. Qualifiant le début des «relations» avec Mme de Souvré, le sourire acquiert ici valeur métaphorique désignant, tout simplement, la jeunesse du Narrateur. En effet, ce personnage secondaire, fait partie d'un «lot de souvenirs» qui demeurent précieux aux yeux du Narrateur puisque ces souvenirs appartiennent à un passé où il «rêvai[t] davantage et croyai[t] plus aux individus»²⁴. La disparition du passé se condense pour le lecteur autour de cette image d'un sourire doux et transitoire, dessiné sur une matière moelleuse effaçant toute trace – c'est-à-dire le temps.

Si le sourire est souvent dans le texte mis en relation avec la perception visuelle de la lumière et la sensation tactile de la liquidité, ici ces connotations se déplacent du geste à ce qu'il évoque, à savoir la fin prometteuse des journées de printemps. Par la simulation d'un mouvement perceptif intense et enveloppant puisqu'il est composé des sensations auditives (bruyant), tactiles (la poussière soulevée), visuelles (le soleil remuant), le lecteur partage cette vitalité du souvenir. Le sourire qui scelle cette réminiscence composée de détails atmosphériques, est l'expression à la fois du dynamisme de la jeunesse et de la mélancolie du présent.

Notre dernier exemple concerne une «scène de genre» qui pourrait être peinte par Chardin et où le protagoniste est justement le sourire de Françoise:

À peine arrivions-nous dans l'obscur antichambre de ma tante que nous apercevions dans l'ombre, sous les tuyaux d'un bonnet éblouissant, raide et fragile comme s'il avait été de sucré filé, les remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé. C'était Françoise [...] (Proust: I, 52)²⁵.

Comme dans un tableau, la scène se construit d'abord sur la perception du clair-obscur: à l'ombre qui enveloppe cette figure dont on ne voit jamais le visage, s'oppose la blancheur éblouissante du bonnet; au visuel s'ajoutent la sensation du goût douceâtre et la sensation tactile d'une matière évanescence et pâle. Mais c'est évidemment la densité sémantique qualifiant l'expression de Françoise – les «remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé» – qui implique cognitivement le lecteur, en stimulant à la fois son savoir sensorimoteur (avec le mouvement concentrique du re-

23 RTP, IV, 552.

24 *Ibid.*, 554.

25 RTP, I, 52.

mous), sa perception kinesthésique (avec la simulation du sourire) et ses facultés mémorielles (dans la notion de «reconnaissance anticipée»). En effet, comme l'indique le verbe *apercevoir* qui désigne le discernement mais aussi le saisissement par la sensation, toute la description se construit entre perception et cognition. Au niveau du récit, Proust choisit ici de reléguer le visage de Françoise dans l'ombre et de taire ses mots, en laissant, pour ainsi dire, la parole à l'expressif, comme dans un tableau. De plus, il y a ici l'exacte application du trait de style que le Narrateur aime chez Mme de Sévigné, c'est-à-dire montrer d'abord les effets: la fidélité de Françoise, mais aussi sa méchanceté, motivent ce sourire flottant, reconnaissant et ambigu. Au niveau du «style gestuel» inhérent à l'œuvre, dans ce sourire il est possible de discerner le sens profond de la gestualité dans la *Recherche*. Le travail manuel de Françoise est d'ailleurs le modèle de l'écriture en devenir – composée de ces «papiers collées que Françoise appelait mes paperoles»²⁶ – recherchée par le Narrateur. C'est d'après la manière dans laquelle Françoise coud – «épinglant ici un feuillet supplémentaire» – qu'il entend bâtir son livre, «tout simplement comme une robe»²⁷.

Et c'est en effet par son sourire que la dynamique gestuelle interne à l'œuvre se transmet au lecteur: la métaphore des «remous concentriques», contraignant le lecteur à simuler à la fois un mouvement et une visualisation, est exemplaire de cette étincelle motrice que Proust affirme être nécessaire à la «vraie littérature» capable de transcender le savoir acquis. De plus, la «reconnaissance» du geste d'autrui par simulation perceptive renvoie à ce besoin de l'écriture d'être reconnue chez le lecteur: «Je leur demanderai [à mes lecteurs] si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits»²⁸. Comme l'écrit Guillemette Bolens, ce sourire incarne alors la dynamique interne de l'œuvre, qui est justement motivée par un désir de mémoire sensorielle et de reconnaissance perceptive et affective²⁹.

Et c'est justement ce rapport de reconnaissance réciproque, s'actualisant par le geste, que Proust demande à son public: cette contrainte interne et mentale proposée par l'écriture et obligeant le lecteur à une compréhension nouvelle, fondée sur le partage de l'expression et du gestuel.

C'est alors en suivant la contrainte interne «d'un pli mental» qui ajoute à l'existence «quelque chose de romanesque» et qui concerne l'écriture littéraire, le moment de sa production ainsi que celui de son usage, que le Narrateur comme le lecteur peuvent percevoir l'apparition sur les lèvres «d'un sourire qui n'était que l'ébauche timide d'un baiser»³⁰.

²⁶ RTP, IV, 611.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ RTP, IV, 610.

²⁹ Bolens 2012: 6.

³⁰ RTP, II, 402.

Bibliographie

- Bolens G., 2012, *The style of gestures. Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Burke M., 2011, *Literary reading, Cognition and Emotion*, Routledge, New York and London.
- Calvino I., 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- Cave T., 2016, *Thinking with Literature. Towards a cognitive criticism*, Oxford, Oxford University Press.
- Damasio A., 1999, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt Brace, New York.
- Del Lungo A., 2003, *L'incipit Romanesque*, Paris, Seuil.
- Gadda C. E., 1982, *Il tempo e le opere*, Milano, Adelphi.
- Michel C., 1995, *Introduction à l'études des textes*, Paris, Seuil.
- Proust M., 1989, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- Punday D., 2003, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave MacMillan.
- Reynolds D., Reason M. (dir), 2012, *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices*, Intellect, The University of Chicago Press.