

Les gestes du silence dans *À la recherche du temps perdu*

LANCELOT STÜCKLIN

Université de Genève, Programme de littérature comparée

Lancelot Stücklin est titulaire d'un master en langue et littérature françaises et d'un bachelor en langue et littérature anglaises de l'Université de Genève. Il a consacré son mémoire à la phénoménologie poétique d'Yves Bonnefoy. Il rédige actuellement une thèse sur l'œuvre de Marcel Proust sous la direction de la Professeure Guillemette Bolens.

Parmi les nombreuses descriptions de gestes et autres manifestations du corps qui parsèment *À la recherche du temps perdu*, certains gestes entretiennent plus particulièrement une relation avec le silence. Informée par la phénoménologie, l'analyse kinésique permet de rendre compte de la façon dont la vie muette du corps peut être sémantisée sans jamais se figer en une expression univoque.

Autrui, corps, geste, kinésie, mouvement du corps, phénoménologie, Proust (Marcel), silence

Introduction

Quelques semaines à peine après la publication de *Du côté de chez Swann*, Proust confie à son ami Robert Dreyfus ce à quoi tient selon lui la plus grande originalité de son roman :

Pas une seule fois un de mes personnages ne ferme une fenêtre, ne se lave les mains, ne passe un pardessus, ne dit une formule de présentation. S'il y avait même quelque chose de nouveau dans ce livre, ce serait cela, et d'ailleurs nullement voulu ; simplement je suis trop paresseux pour écrire des choses qui m'ennuient¹. (*Corr.*, XII, 394)

La fierté au léger accent polémique du romancier s'exprime au travers d'une série d'exemples qui seraient autant de maladroites et d'écueils à éviter. On y reconnaît l'écriture de type réaliste que le narrateur du *Temps retrouvé* stigmatisera sous le nom de « littérature de notations ». On se souvient que ces notations sont accusées de barrer l'accès à la « vraie vie » du fait de leur manque de profondeur.

¹ Lettre du 28 ou 29 novembre 1913. La critique n'en cite le plus souvent que la première partie, et omet la fin de la deuxième phrase. Citer la totalité permet néanmoins de mieux entrevoir les jeux de posture auxquels Proust s'adonne, qui nuance son propos polémique en le rattachant à une prétendue « paresse » personnelle.

Elles seraient sans signification pour elles-mêmes, du moment que celle-ci n'ait été « [dégagée] », par un effort de la part de l'écrivain (*TR IV*, 473-474).

Parmi les quatre exemples que Proust donne dans sa lettre à Robert Dreyfus, trois relèvent de gestes du quotidien, le dernier d'une amorce à une interaction verbale. Il n'est pas anodin que ce soit avant tout à des activités engageant le corps (fermer une fenêtre, se laver les mains, etc.) que Proust songe. Pour le romancier, les mouvements corporels remplissent notre vie de la grisaille de l'habitude, mais peuvent également, tout à l'inverse, faire l'objet d'infinies et d'éclairantes interrogations. Dans la *Recherche*, les gestes et autres expressions du corps n'ont de valeur qu'à condition que l'attention soit déplacée de leur but vers leur signification. À ce sujet, Jean-Yves Tadié écrit :

Ce qui attire Proust dans la peinture des gestes, ce n'est pas leur but, mais leur sens ; non pas : « Pourquoi lève-t-il le bras ? », mais « Que signifie un bras levé ? » Au-delà de ses fins directes, et conscientes pour le personnage qui l'accomplit, le geste est un langage qui s'adresse involontairement au narrateur, une parole qui, sur sa route ailée, largue inconsciemment un peu de son sens dans la mémoire de l'observateur (Tadié [1971] 2004, 105).

La leçon que le romancier anticipe² dans sa lettre, avant qu'elle ne soit plus pleinement développée à la toute fin du cycle romanesque, est que la trivialité pratique du geste n'a pas d'importance. Seul compte son potentiel expressif, c'est-à-dire son aptitude à porter au dehors et en direction d'autrui des embryons de signification. Du geste, on peut ainsi retenir la définition que propose Natalie Depraz dans *Attention et vigilance* : « Le geste forme une configuration expérientielle où cohabite le corps en mouvement, l'agir signifiant non finalisé et la communication intersubjective non verbale » (Depraz 2014, 78).

Dans la *Recherche*, une large part de l'apprentissage du héros passe par le fait de s'étonner de ce que les gestes d'autrui relèvent d'un « agir signifiant non finalisé ». Tout au long de son parcours, il ne cesse en effet de se positionner en observateur du style kinésique des autres personnages³. Que tout mouvement corporel opère dans la glissée et le transport, faisant de ses significations l'expression d'un processus jamais entièrement abouti, le héros ne le sait que trop bien. Les gestes sont alors autant de signes mouvants que le protagoniste observe, interprète, récolte patiemment. Si signification il y a, elle n'émerge que dans le rapport avec une si-

² Il s'agit d'une anticipation sur le plan de la publication, et non pas de l'écriture, puisqu'on sait que le début et la fin de la *Recherche* ont été rédigés à la même période.

³ À propos de la notion de « style kinésique », voir BOLENS 2008. Sur l'importance de cette notion dans l'œuvre de Proust, voir notamment BOLENS 2017, 155-167. MACÉ 2011, 46 et 90 reprend ces notions.

tuation concrète, en prise directe avec la vie. Non pas, pour prolonger ce qu'écrit Tadié : « Que signifie un bras levé ? », mais plutôt « Que signifie *ce* bras levé, à *cet* instant-là et à l'intérieur de *ce* contexte ou *cette* situation ? ». L'herméneutique du geste ne se laisse pas subsumer sous la généralité du concept. Elle fait corps avec la manifestation toujours inattendue et singulière du pouvoir agissant d'autrui.

Mais la recherche des significations possibles d'un geste donne lieu à une forme de paradoxe. Alors que le geste est par définition non verbal, il semble acquérir un aspect langagier dès l'instant où l'on cherche à le ressaisir à l'intérieur d'une dynamique de communication. Les mouvements corporels signifiants qu'accomplit autrui peuvent se décrire selon les termes d'un échange parlé. Chez Tadié, le geste est un « *langage* qui *s'adresse* involontairement au narrateur », une « *parole* qui [...] largue inconsciemment un peu de son sens dans la mémoire de l'observateur » (nous soulignons). Pris dans son versant cognitif, c'est-à-dire dans la promesse de sens qu'il offre à l'observateur, le geste est sonore et bruisant de significations langagières.

Il existe néanmoins dans la *Recherche* toute une série de gestes silencieux, qui sont aussi des gestes du silence. Ces gestes ont non seulement le silence pour lieu d'émergence, mais en sont également l'expression. Contrairement à ces gestes bavards auxquels pense Tadié, c'est en se taisant qu'ils signifient le mieux. Leur sens n'a dès lors plus grand-chose à voir avec une parole sonore. Ces gestes révèlent plutôt ce que la parole a de silence en elle, et combien le sens, s'étalant à même le corps, s'appuie sur un « arrière-plan de silence » (Simon 2018, 239). C'est ainsi en *faisant corps* avec le silence que le geste devient pleinement lui-même. Il accède à une modalité du sens qui ne s'exprime que par la latence, le transport et le dépassement permanent, ouvrant alors un espace relationnel poreux qui permet de remettre en mouvement les constats souvent trop figés entre une radicale opacité chez autrui et une transparence occasionnelle.

« Chut ! Marcel... » : Un doigt posé sur le mystère d'autrui

Lors de leurs promenades du côté de Guermantes, il arrive que le jeune garçon et ses parents croisent d'autres habitués de la région. Ces rencontres étant relatées sur le mode itératif, elles ne peuvent constituer de véritables surprises. Elles ponctuent le paisible rituel social de la vie à Combray. Dans l'un de ces épisodes, c'est un pêcheur qui retient l'attention de l'enfant :

Le Pont-Vieux débouchait dans un sentier de halage qui à cet endroit se tapissait l'été du feuillage bleu d'un noisetier sous lequel un pêcheur en chapeau de paille avait pris racine. À Combray où je savais quelle individualité de maréchal ferrant ou

de garçon épicier était dissimulée sous l'uniforme du suisse ou le surplus de l'enfant de chœur, ce pêcheur est la seule personne dont je n'aie jamais découvert l'identité. Il devait connaître mes parents, car il soulevait son chapeau quand nous passions ; je voulais alors demander son nom, mais on me faisait signe de me taire pour ne pas effrayer le poisson (DCS I, 165).

Ce pêcheur, qui se glisse sans tapage dans une page dense et resserrée de *Du côté de chez Swann*, attend à la règle selon laquelle, à Combray, tout le monde se connaît⁴. Le mystère que constitue pour l'enfant l'identité du pêcheur provient d'une situation interpersonnelle inédite : il est, remarque le narrateur, « la seule personne dont je n'aie jamais découvert l'identité ». C'est en fait à un problème herméneutique que le héros a affaire, celui du rapport entre une catégorie générale et ses réalisations particulières⁵. En effet, en ce qui concerne d'autres professions, reconnaissables à leur vêtue standardisée, le rapport avec ce que le narrateur appelle l'« individualité » ne pose pas de problème. Mais dans le cas du pêcheur, il manque une inconnue à l'équation. Après tout, comme le remarquait Beckett, « [l]'équation proustienne n'est jamais simple » (Beckett 1990, 21). Le pêcheur de la Vivonne est davantage un spécimen de pêcheur, avec ses attributs stéréotypés – un « chapeau de paille », et, évidemment, une canne à pêche – auxquels fait défaut une identité particulière pour les soutenir. Il est, en d'autres termes, un dehors sans dedans.

Le mystère quant à l'identité de ce personnage fait néanmoins place à un acte de reconnaissance, selon l'hypothèse qu'émet le héros : « Il devait connaître mes parents, car il soulevait son chapeau quand nous passions ; je voulais alors demander son nom, mais on me faisait signe de me taire pour ne pas effrayer le poisson ». La cohésion morale entre les membres de la famille se trouve scindée. Dans l'esprit de l'enfant, les parents partagent avec le pêcheur une forme de complicité, tandis que l'enfant se voit par contrecoup isolé, réduit au silence d'un simple « signe ». Cette complexe dynamique sociale, dans laquelle pas un seul mot n'est échangé, est ainsi entièrement prise en charge par les mouvements corporels des personnages. Entre le pêcheur, le héros, et ses parents prend forme un triangle intentionnel de part en part muet, dans lequel les gestes fusent en empruntant tous les sens et directions possibles.

⁴ Dans les premières pages du roman, le passage d'un chien inconnu dans l'une des rues de Combray va même jusqu'à causer surprise et inquiétude dans la maison familiale (DCS I, 57).

⁵ Mauro Carbone considère cette opération cognitive comme l'une des caractéristiques majeures de la philosophie et de la psychologie proustienne, qu'il relie à la théorie de la connaissance avancée par Platon dans le *Ménon*. Voir « La nature : un thème sur des variations : "Pourquoi y a-t-il plusieurs exemplaires de chaque chose" » (CARBONE 2008, 25-52).

Une première version de cet épisode figure dans le *Contre Sainte-Beuve*. Cette version-là apparaît cependant moins complexe sur le plan des relations interpersonnelles. L'enfant est cette fois en compagnie de son oncle, et non de ses parents. C'est en outre le pêcheur lui-même qui demande le silence aux promeneurs :

Il saluait mon oncle qui devait le connaître et nous faisait signe de ne pas faire de bruit. Mais pourtant je n'ai jamais su qui c'était, je ne l'ai jamais rencontré dans la ville et tandis que même le chanteur, le suisse et les enfants de chœur avaient, comme les dieux de l'Olympe, une existence moins glorieuse où j'avais affaire à eux comme maréchal-ferrant [sic], crémier et fils de l'épicière, en revanche, comme je n'ai jamais vu que jardinant le petit jardinier en stuc qu'il y avait dans le jardin du notaire, je n'ai jamais vu le pêcheur que pêchant [...] (Cité par Muller [1965] 2019, 46).

D'un texte à l'autre, la responsabilité du geste imposant à autrui de faire silence a été déplacée. Tout se passe comme si le geste qu'adresse le pêcheur aux deux promeneurs dans le *Contre Sainte-Beuve* s'était emporté au passage pour venir trouver dans les parents du héros de la *Recherche* un second foyer d'émergence. On sait que c'est l'une des caractéristiques du geste que d'opérer dans le transport et la glissée à même le corps. Mais la comparaison entre les deux versions de l'épisode du pêcheur donne à voir un geste qui se transporte lui-même d'un corps à un autre. Il s'agit d'un geste fantôme, qui, d'un avant-texte à sa version remaniée, « cherche des corps » (*TR IV*, 503) pour porter plus loin la demande du silence. L'hésitation relative à qui se voit chargé de l'accomplir est symptomatique de la situation interpersonnelle dans laquelle les personnages de la *Recherche* se trouvent. Les personnages en présence évoluent dans un espace où les subjectivités sont d'emblée nouées par l'expressivité de leur corps, phénomène qu'avec le philosophe Maurice Merleau-Ponty, on pourrait nommer « Chair » (Merleau-Ponty 1964)⁶.

À propos des figures mentionnées dans le *Contre Sainte-Beuve*, qui chacune représente une profession particulière, Marcel Muller écrit :

Avec les personnages évoqués, il s'agit moins de certains individus que des fonctions constitutives d'un groupe rural : le chanteur, le suisse, les enfants de chœur, le maréchal-ferrant, l'épicière, le crémier, le jardinier, le notaire, les gouvernantes sont des rôles assumés par des êtres sans visage (Muller [1965] 2019, 46-47).

S'il s'agit bien dans cette série d'exemples d'« êtres sans visage », dans le cas du pêcheur de la *Recherche*, on est néanmoins forcé de lui concéder, si ce n'est un visage, du moins une main. Souvenons-nous que le seul mouvement qu'accomplit le

⁶ Dans « Après la chair », Romano dresse le bilan de la riche postérité de ce concept et en propose plusieurs dépassements (ROMANO 2019, 169-206).

pêcheur, qui autrement se caractérise par son immobilité, est celui de « [soulever] son chapeau » pour saluer les trois promeneurs. Ce signe de politesse implique sur le plan kinésique un mouvement engageant en tout cas la main, le bras et l'épaule. Même si ce geste demeure quelque peu fantomatique du fait qu'il ne soit que suggéré par le récit, il est nécessaire que le lecteur ou la lectrice en fasse la simulation s'il ou elle veut saisir le type d'interaction qui a lieu.

La réaction des parents face à la question de l'enfant est moins spécifiée et laisse une plus grande marge à l'imaginaire kinésique du lecteur ou de la lectrice : « [O]n me faisait signe de me taire pour ne pas effrayer le poisson » Ce « signe », que l'on comprend être un geste unilatéral et autoritaire, quel est-il exactement ? Qu'est-on censé se représenter ? Comme par écho au geste du pêcheur, il semble que ce soit une main silencieuse, rendue presque invisible par le récit, qui s'agite en direction de l'enfant. Tout à l'inverse de ce qu'il se passe dans certains tableaux médiévaux, où la main levée d'un personnage peut signifier : « Je parle », ici la main ne peut qu'expressément indiquer : « Tais-toi ». Libre à nous d'imaginer alors qu'en réponse à la question de l'enfant, un doigt soit venu se déposer sur des lèvres, selon le geste courant consistant à les sceller à la verticale... Ainsi, le signe que les parents adressent au jeune héros émerge non seulement d'une situation muette, mais signifie également le silence et y reconduit tout autant. La main ou le doigt qui s'élève tient lieu d'un silence agissant, dirigé vers autrui à même un acte d'expression corporel, et qui semble à jamais complice du mystère entourant l'identité du pêcheur de la Vivonne. Le mystère du pêcheur est aussi celui d'une incorporation à soi du silence à l'intérieur d'un univers partagé avec autrui.

« Geste indécent », geste passé sous silence : récit d'un imbroglio critique

L'épisode du pêcheur dans *Du côté de chez Swann* semble mettre en scène, au travers d'une situation romanesque, le constat, abondamment cité par la critique, qu'énonce le narrateur dans *Le Côté de Guermantes* :

[U]ne personne [...] est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires, une ombre où nous pouvons tour à tour imaginer, avec autant de vraisemblance, que brillent la haine et l'amour (CG II, 367).

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce commentaire désabusé sur l'impossibilité de connaître véritablement autrui ne relève pas d'un discours purement

théorique ou spéculatif, car il est motivé par l'un des événements de la diégèse. Jupièn vient d'apprendre au héros que Françoise avait pour habitude de dire de lui qu'il « ne valai[t] pas la corde pour se pendre » (CG II, 366). C'est à une phénoménologie de la surprise au sein des relations interpersonnelles que nous invite le romancier⁷. Comme pour la plupart des objets dont se saisit la phénoménologie, l'apparente banalité de la question recouvre des phénomènes d'une complexité redoutable. En ce qui nous concerne ici : que se passe-t-il lorsque j'entends un proche proférer des méchancetés sur moi ? La surprise vient-elle frapper jusqu'au fondement de la relation, au risque de ne laisser derrière elle qu'un vide et une impression de vertige, ou n'entraîne-t-elle que des réaménagements de surface, laissant indemnes les couches plus profondes de l'image que je me fais de la personne ? Certains phénoménologues contemporains ne sont pas prêts à faire de ces cas de surprise un bouleversement radical de la relation avec autrui. Tout phénomène de surprise nécessiterait une base stable sur laquelle s'appuyer, et qui ne serait à aucun moment remise en cause par le choc de l'événement. À propos du « cas Françoise », Claude Romano écrit :

Autrui doit être en droit intelligible dans ses réactions et ses motivations pour pouvoir quelquefois nous surprendre et nous prendre en défaut. Nous avons ici affaire à un « principe phénoménologique » que le romancier respecte scrupuleusement, puisque son coup de théâtre ne survient que comme le couronnement de tout le portrait moral de Françoise, un portrait qui, quelles que soient les surprises que ce personnage nous réserve, ne sera jamais remis en cause dans ses grandes lignes (Romano 2019, 213).

Prenant le contre-pied du narrateur proustien, Romano ajoute : « Peut-être qu'autrui est pour nous une "ombre", mais l'ombre, ne l'oublions pas, n'est que le complément indispensable d'une lumière » (Romano 2019, 213). Il semble que le discours sur l'opacité d'autrui, issu de la tradition idéaliste, ne soit plus au goût du jour⁸. Ces dernières décennies ont en effet vu paraître plusieurs ouvrages faisant le lien entre le traitement de cette question par la tradition phénoménologique et les avancées dans le domaine des sciences cognitives⁹. La transparence dans notre

⁷ La revue *Alter* a consacré il y a quelques années un numéro éclairant sur le traitement de la surprise en phénoménologie. Voir DEPRAZ & SERBAN 2016.

⁸ Sur le rapport complexe du roman proustien avec le contexte de la philosophie idéaliste, se référer à SIMON 2000.

⁹ Par exemple dans GALLAGHER & ZAHAVI 2020 et dans GALLAGHER 2006. Prolongeant la pensée de Merleau-Ponty, Gallagher et Zahavi écrivent : « Il y a en fait un dénominateur commun entre les moments où je fais l'expérience de moi-même et les moments où je fais l'expérience des autres. Dans les deux cas, il s'agit de vie incarnée, et l'une des caractéristiques de ma subjectivité incarnée est qu'elle implique par définition d'agir et de vivre dans le monde » (GALLAGHER & ZAHAVI 2020, 212 ; nous traduisons).

rapport aux autres serait une donnée première. Elle serait la norme, et non l'exception. Or, comme certains philosophes et critiques l'ont remarqué, la *Recherche* a un rôle à jouer dans cette entreprise de rééquilibrage entre ombre et lumière au sein des relations interpersonnelles¹⁰. Certains passages du roman ont de ce fait récemment servi de terrains d'expérimentation, voire de véritables champs de bataille littéraires et philosophiques. Nous aimerions montrer que l'analyse kinésique permet de mieux se repérer à l'intérieur de ce débat embrouillé, où il semble qu'il soit possible d'affirmer à la fois une chose et son contraire.

L'épisode canonique de la rencontre avec Gilberte dans *Du côté de chez Swann* a tout particulièrement retenu l'attention des commentateurs. Il s'agit, à une exception près¹¹, d'une scène sans paroles donnant lieu à un autre de ces gestes du silence. Dans le roman, l'apparition de la jeune fille ouvre en effet sur un échange muet. Les regards entre les deux enfants s'apparentent à l'activité d'une main, propulsée vers l'avant pour saisir un objet :

Je la regardais, d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui (*DCSI*, 139).

Comme pour l'épisode du pêcheur, le silence environnant apparaît comme l'une des conditions de la rencontre. Mais contrairement au geste du pêcheur, qui ne posait pas de difficulté interprétative particulière, chacune des expressions kinésiques de la jeune fille est frappée d'un coefficient d'indécision, découlant du mépris que le héros prête à Gilberte en ce qui concerne sa famille et sa propre personne. Or, au dernier instant de la rencontre, tout se passe comme si le mouvement des pupilles de la jeune fille, décrite comme pour le héros sur le modèle d'un bras ou d'une main¹², descendait d'un cran pour trouver dans la main véritable un relai plus explicite. Relisons cet extrait fameux :

[E]lle laissa ses regards filer de toute leur longueur dans ma direction, sans expression particulière, sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire

¹⁰ Dans son article « Proust ou le corps expressif malgré lui », Simon participe également de ce changement de perspective critique. Elle écrit : « C'est ce versant expressif de la chair que je voudrais mettre en relief, afin de rééquilibrer la balance critique qui s'est jusqu'à présent majoritairement penchée sur l'approche monadique du rapport à autrui chez Proust » (*SIMON* 2018, 169).

¹¹ Le silence est rompu lorsque Odette appelle sa fille, révélant ainsi le nom de la jeune fille au héros : « Allons Gilberte, viens ; qu'est-ce que tu fais » (*DCS I*, 140).

¹² « Elle jeta en avant et de côté ses pupilles pour prendre connaissance de mon grand-père et de mon père, et sans doute l'idée qu'elle en rapporta fut celle que nous étions ridicules » (*DCS I*, 139). Chaque verbe souligné par nous correspond en effet à une activité motrice, y compris pour les expressions figées telles que « prendre connaissance », ou celle, moins courante, de « rapporter une idée ».

dissimulé, que je ne pouvais interpréter d'après les notions que l'on m'avait données sur la bonne éducation, que comme une preuve d'outrageant mépris ; et sa main esquissait en même temps un geste indécent, auquel quand il était adressé en public à une personne qu'on ne connaissait pas, le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention insolente. (DCS I, 139-140)

Résumons. Lors d'une première rencontre entièrement muette, Gilberte adresse au jeune garçon un geste que celui-ci a vraisemblablement de la difficulté à comprendre. Intervient alors, avec une forme d'auto-ironie de la part du narrateur, le « petit dictionnaire de civilité » auquel le héros se réfère pour tenter d'en élucider le sens, qu'il situe autour des concepts d'« outrageant mépris », de « geste indécent », et d'« intention insolente ». Dans l'évocation de ce geste, le style de Proust fait preuve d'une précision remarquable. On lit : « sa main esquissait en même temps un geste indécent ». C'est à une *esquisse* de geste que le héros est confronté. Dans son sens figuré, l'esquisse concerne le commencement d'une action. Le terme renvoie par ailleurs au domaine du dessin et peut de ce fait être synonyme de *croquis* ou d'ébauche. Une esquisse est la « première étude d'une composition picturale, sculpturale, architecturale, indiquant les grandes lignes du projet et servant de base à son exécution définitive »¹³. Le mouvement de main de Gilberte est donc un geste dont on ne perçoit que les quelques lignes servant à indiquer la forme générale du style kinésique de la jeune fille, c'est-à-dire la façon qu'a Gilberte de signifier grâce à une partie de son corps. En somme, la main de Gilberte dresse une esquisse de son propre mouvement, et, ce faisant, devient une *esquisse de geste*.

On comprend la difficulté devant laquelle se trouve le héros. Si le jeune garçon n'est pas sûr de ce qu'il a vu, c'est parce qu'il n'y avait, à proprement parler, pas grand-chose à voir. Ou plutôt, ce qui se donne à voir dans le geste de Gilberte, c'est une conflagration ambiguë entre voir et ne pas voir, une poussée vers le visible qui reste entièrement grevée d'invisible. L'expressivité du geste, qui s'élève contre le silence de la scène, y retombe immanquablement. Il en va de même sur le plan de la lecture. Alors que dans l'épisode du pêcheur de la Vivonne, le geste des parents demandant au jeune héros de se taire se montrait accueillant pour l'imaginaire kinésique du lecteur ou de la lectrice, celui de Gilberte bloque toute tentative de représentation. Le geste de Gilberte trace quelques lignes autour de la main du personnage, mais ces lignes tournent alors autour d'un espace vide que le récit ne vient jamais combler.

Plusieurs années après l'événement, un semblant d'éclaircissement a pourtant lieu entre les deux personnages. Dans une page d'*Albertine disparue*, le héros avoue

¹³ « Esquisse », *TLFi* (24 août 2022).

à Gilberte son amour passé. Une discussion s'engage à propos de leur première rencontre :

« Vous parliez l'autre jour du raidillon, comme je vous aimais alors ! » Elle me répondit : « Pourquoi ne me le disiez-vous pas ? je ne m'en étais pas doutée. Moi je vous aimais. Et même deux fois je me suis jetée à votre tête. — Quand donc ? — La première fois à Tansonville, vous vous promeniez avec votre famille, je rentrais, je n'avais jamais vu un aussi joli petit garçon. J'avais l'habitude, ajouta-t-elle d'un air vague et pudique, d'aller jouer avec de petits amis, dans les ruines du donjon de Roussainville. Et vous me direz que j'étais bien mal élevée, car il y avait là-dedans des filles et des garçons de tout genre, qui profitaient de l'obscurité. L'enfant de chœur de l'église de Combray, Théodore qui, il faut l'avouer, était bien gentil (Dieu qu'il était bien !) et qui est devenu très laid (il est maintenant pharmacien à Méséglise), s'y amusait avec toutes les petites paysannes du voisinage. Comme on me laissait sortir seule, dès que je pouvais m'échapper j'y courais. Je ne peux pas vous dire comme j'aurais voulu vous y voir venir ; je me rappelle très bien que, n'ayant qu'une minute pour vous faire comprendre ce que je désirais, au risque d'être vue par vos parents et les miens, je vous l'ai indiqué d'une façon tellement crue que j'en ai honte maintenant. Mais vous m'avez regardée d'une façon si méchante que j'ai compris que vous ne vouliez pas » (TR IV, 269).

Ce que le geste de Gilberte manifestait, c'était en fait un trop plein de significations. D'après ce qu'en dit la Gilberte, cet excès était dû au court laps de temps dont elle disposait pour faire passer son message. Paradoxalement, le sens le plus obvie a été manqué du fait de son caractère trop explicite, trop concentré – au sens chimique du terme. La main de Gilberte a explosé sous le poids de l'urgence et des significations qu'elle était chargée d'exprimer. Elle n'a laissé pour le héros-observateur que quelques traces d'une intention première, entièrement trouée ou « mi-tée » par le silence, comme le dira Françoise à propos des cahiers du narrateur dans le *Temps retrouvé* (TR IV, 611). Tout comme les œuvres dont Proust vante le mérite dans une note de *Sésame et les Lys*, la texture du geste de Gilberte est parée de « ce merveilleux vernis qui brille du sacrifice de tout ce qu'on n'a pas dit » (Cité par Simon 2018, 243).

Mais peut-être le geste de Gilberte brille-t-il trop, jusqu'à être aveuglant pour son destinataire. Là serait la cause de la mécompréhension du héros. Il semble en effet que, comme lorsqu'on s'approche d'une trop grande source lumineuse, l'excès de visibilité dans un geste peut éblouir celui ou celle qui cherche à en saisir le sens¹⁴.

¹⁴ Tout au long de la *Recherche*, le héros se montre particulièrement sensible aux jeux de lumière et à ses effets sur ses paupières et globes oculaires. Par exemple dans *Sodome et Gomorrhe* : « Mes paupières, abaissées, ne laissaient passer qu'une seule lumière, toute rose, celle des parois intérieures des yeux » (SG III, 175).

Le vide laissé par le récit autour du « geste indécent » de Gilberte est bien le résultat d'une expérience perceptive et intersubjective au sein de laquelle l'absence se manifeste à même la présence. L'expérience de lecture le confirme, cette absence ne saurait être comblée, puisque c'est tout l'enjeu de cet épisode que d'articuler la visibilité du geste avec sa part d'invisible, respectant ainsi le dynamisme et l'insaisissabilité qui caractérise en propre cet événement kinésique.

L'ambiguïté du « geste indécent » de Gilberte, à coup sûr l'un des gestes les plus importants pour l'apprentissage du héros, naît ainsi d'une tension entre monstration et dissimulation. Œuvrant à l'intérieur de cette tension, le silence à la fois marque l'échec de la communication, et demeure le gardien des significations possibles. Si le geste de Gilberte est passé sous silence, c'est pour mieux rendre caduque toute tentative d'en figer définitivement l'expression, à la fois pour le héros et pour les lecteurs et lectrices du roman.

Les raisons pour lesquelles cet extrait a pu donner lieu à des lectures opposées, voire contradictoires, situées aux deux pôles de l'opacité et de la transparence, s'éclairent, on l'espère, davantage. Dans son article, Romano cherche à montrer l'inanité de ce qu'il nomme « le problème d'autrui » :

Ce qui a été baptisé en phénoménologie, et plus largement en philosophie, « le problème d'autrui » est un faux problème qui se nourrit de malentendus : telle est la thèse que nous voudrions défendre dans les réflexions qui suivent (Romano 2019, 207).

Le recours au texte de Proust constitue l'un des maillons de sa démonstration. Une fois passée l'exposition du « cas Françoise », c'est ensuite la scène de la rencontre avec Gilberte qui retient l'attention du philosophe. Sa thèse sur la transparence première d'autrui lui fait s'attaquer au commentaire de Jean Rousset dans *Leurs yeux se rencontrèrent* (1981). Romano cite en effet Rousset, qui écrit : « c'est un fait habituel chez Proust : les échanges, quels qu'ils soient, sont toujours falsifiés [...]. [Les enfants de Combray] ne se doutent ni l'un ni l'autre qu'ils émettent un langage truqué » (Romano 2019, 215). Ce commentaire excessivement généralisant méritait en effet d'être révisé. Romano y oppose sa propre lecture, qui consiste en somme à inverser les signes du problème. Il répond à Rousset :

En réalité, Gilberte s'est présentée à lui, dès le premier regard, sans dissimulation aucune, elle s'est « livrée » tout entière « dans [son] regard » ; et si mystère il y a eu, il résidait dans l'absence de mystère de la fillette et le caractère tout à fait explicite de sa conduite (Romano 2019, 217).

Or, comme nous avons cherché à le montrer plus haut, toute la particularité du « geste indécent » de Gilberte tient à ce qu'il s'invisibilise au moment même où il

est le plus évident. Le « caractère tout à fait explicite » de la conduite de Gilberte n'est ainsi à aucun moment séparable du flou qui s'en dégage, et qui ménage dans le texte un blanc rendant impossible toute représentation univoque et stabilisée de la part du lecteur ou de la lectrice. Ce dont le héros fait l'expérience, c'est qu'un silence accompagne irrémédiablement le signe de main que lui adresse Gilberte, aussi cru et explicite soit-il.

Tout cela n'implique en revanche pas d'en revenir à la thèse de l'échange falsifié ou de la relation à autrui comme ratage permanent. Au sein des débats philosophiques sur la possibilité de connaître véritablement autrui, la littérature remet la balle au centre. La raison en est que le silence qui accompagne les gestes d'autrui ne relève ni d'une « thèse », ni de son « antithèse », mais de l'ouverture à une dimension que l'écriture proustienne ne cesse de relancer et de mettre en mouvement, et qui ne présume pas par avance de son sens¹⁵. Le silence permet aux constats trop figés de l'opacité et de la transparence de s'inverser, se renverser, se révolter. Donnant accès à une « présence pré-thétique » (Simon 2018, 248), le silence qui s'exprime à même le corps fait de l'alternance entre le visible et l'invisible le lieu de la manifestation d'autrui, et la crête sur laquelle le style de Proust excelle à se tenir en équilibre.

Ces minutes de silence entre amis : une révélation dans un écart entre deux doigts

Le geste de Gilberte révèle en cachant. D'autres cachent pour mieux révéler. La duplicité fondamentale du geste tient à ce qu'il est d'emblée disponible pour autrui. Comme l'écrit Franck Robert dans son étude sur Proust et Merleau-Ponty, « [l]e geste en lui-même signifie, est cela qui peut accéder à un monde commun. Le passage au visible, auquel tous les sujets, par leur corps, prennent part, ouvre ainsi la possibilité d'un sens qui excède la subjectivité du sujet » (Robert 2021, 231). Le geste est ainsi toujours en excès vis-à-vis de son porteur. De *signe*, il peut devenir *symptôme*, sécrétant au dehors et en dépit du sujet les traces d'une intention dissimulée. C'est l'un de ses principaux paradoxes : « Le geste est à la fois quelque chose que je fais et quelque chose qui s'échappe de moi » (Citton 2012, 32).

¹⁵ Le silence des gestes chez Proust peut correspondre au concept d'« institution » forgé par Merleau-Ponty (2015). Robert Franck rend compte du concept d'« institution » comme suit : « Il n'y a en effet nulle institution *ex nihilo* : l'institution est toujours précédée d'un déjà-là dont le sens ne sera instituant que lorsque l'institution aura vraiment eu lieu, adviendra comme événement. L'institution ne fonde qu'après coup ce qui se trouve déjà institué, sans que cet après-coup ne soit secondaire et en retard : il y a bien institution cependant, puisque ce qui précède ne précède que d'être ré-institué par ce qui suit » (ROBERT 2021, 281).

Une autre scène tirée du *Côté de Guermantes* relie une fois de plus silence et intercorporéité, pour en déplacer d'un cran les conclusions. La scène a lieu pendant la longue agonie de la grand-mère. Elle vaut la peine d'être citée en entier :

Un beau-frère de ma grand-mère, qui était religieux, et que je ne connaissais pas, télégraphia en Autriche où était le chef de son ordre, et ayant par faveur exceptionnelle obtenu l'autorisation, vint ce jour-là. Accablé de tristesse, il lisait à côté du lit des textes de prières et de méditations sans cependant détacher ses yeux en vrille de la malade. À un moment où ma grand-mère était sans connaissance, la vue de la tristesse de ce prêtre me fit mal, et je le regardai. Il parut surpris de ma pitié et il se produisit alors quelque chose de singulier. Il joignit ses mains sur sa figure comme un homme absorbé dans une méditation douloureuse, mais, comprenant que j'allais détourner de lui les yeux, je vis qu'il avait laissé un petit écart entre ses doigts. Et, au moment où mes regards le quittaient, j'aperçus son œil aigu qui avait profité de cet abri de ses mains pour observer si ma douleur était sincère. Il était embusqué là comme dans l'ombre d'un confessionnal. Il s'aperçut que je le voyais et aussitôt clôtura hermétiquement le grillage qu'il avait laissé entrouvert. Je l'ai revu plus tard, et jamais entre nous il ne fut question de cette minute. Il fut tacitement convenu que je n'avais pas remarqué qu'il m'épiait. Chez le prêtre comme chez l'aliéniste, il y a toujours quelque chose du juge d'instruction. D'ailleurs quel est l'ami, si cher soit-il, dans le passé, commun avec le nôtre, de qui il n'y ait pas de ces minutes dont nous ne trouvions plus commode de nous persuader qu'il a dû les oublier ? (CG II, 635)

Comme lors de la première rencontre avec Gilberte, l'essentiel de l'action se passe entre des yeux et des mains, dans lesquels sont concentrés l'agir et le pouvoir expressif des personnages. L'interaction, entièrement muette, progresse jusqu'à son point culminant et trouve sa chute dans un silence ambigu, puisque l'événement interpersonnel est d'autant plus durable qu'il a été « tacitement » censuré par les deux acteurs. Tout comme l'oubli chez Proust, le silence conserve. Plus qu'aucun des épisodes analysés jusqu'ici, le type d'interaction mis en scène est éminemment réciproque, et même réversible : le voyeur – qui pour une fois dans la *Recherche* n'est pas le héros – est lui-même vu en retour. Il s'agit d'une scène de vision en miroir, dans laquelle chaque acte de voir s'accompagne de la conscience d'être vu.

La rencontre entre le prêtre et le héros déclenche une série de phénomènes affectifs imbriqués. Les émotions transitent d'un sujet à l'autre par l'intermédiaire du regard : « À un moment où ma grand-mère était sans connaissance, la vue de la tristesse de ce prêtre me fit mal, et je le regardai. » L'événement affectif n'est pas décrit comme un vécu intérieur, mais relève d'emblée de la sphère relationnelle. Puisque c'est dans le corps qu'elle se réalise, la tristesse est immédiatement visible et engage chez l'autre personne une activité perceptive, avec une composante affective s'apparentant dans le cas du héros à une forme de douleur morale. L'écriture

proustienne dote ainsi la vie affective de ce que la langue anglaise nomme *agency*, c'est-à-dire un mode d'existence caractérisé par son dynamisme, impliquant à la fois des phénomènes internes et externes¹⁶.

La syntaxe ne cesse par ailleurs de reprendre cette construction en miroir, allant même jusqu'à tordre la grammaire pour forcer le parallélisme, comme lorsqu'on lit : « mais, *comprenant* [le prêtre] que j'allais détourner de lui les yeux, je *vis* [le héros] qu'il avait laissé un petit écart entre les doigts » (nous soulignons). Les sujets sont ici inversés. Cette inversion tend à situer l'action à l'interface entre deux subjectivités incarnées. L'écriture semble aller trop vite pour une langue qui apparaîtrait comme brusquée, prise dans le va-et-vient affectif et gestuel dans lequel disparaissent les distinctions classiques entre le mental et le corporel, ainsi qu'entre le moi et autrui¹⁷. Autre façon pour la langue de participer aux mouvements muets de la diégèse, de nombreux termes fonctionnent par syllepse, comme par exemple les yeux « en vrille » du prêtre, et plus loin son « œil aigu », jaillissant d'entre ses doigts à la façon de l'angle géométrique du même nom¹⁸.

Comme pour l'épisode de Gilberte, cet extrait peut être lu à l'aune de la thèse de la transparence première dans la relation avec autrui. Dans son article, Romano cite une remarque de Wittgenstein, dans laquelle le philosophe s'oppose à l'idée d'une intelligibilité des émotions d'autrui par fonctionnement analogique¹⁹. La réflexion de Wittgenstein peut en effet aider à caractériser ce qu'il se passe entre le prêtre et le héros :

Ce qui n'existe pas encore ici c'est le « je crois qu'il ressent ce que je ressens dans de telles circonstances » : c'est l'interprétation selon laquelle je vois en moi quelque chose que je présume en lui. Car en vérité c'est là une interprétation grossière. En général, je ne présume pas la peur en lui : je la vois. Les choses ne se passent pas

¹⁶ Sur l'« *affective turn* » et la conception dynamique de l'émotion en philosophie et littérature, voir LOMBARDO 2009, 1-11. L'analyse que Lombardo propose d'un passage de *Pride and Prejudice* met en lumière la valeur interpersonnelle des émotions et des manifestations corporelles chez Jane Austen, en cela assez proche de l'écriture proustienne. À la fin de son *Trafics de Proust*, Anne Simon se réfère à cet article pour rendre compte de ce qu'elle appelle les « Pensées sensibles » (SIMON 2016, 195-208). Sur le style kinésique d'Austen, voir BOLENS 2008, 19-23.

¹⁷ Dans *Le Style des gestes*, Bolens écrit : « L'expression kinésique est plutôt à saisir par des actes perceptifs et cognitifs dynamiques qui exploitent sciemment, avec précision et exigence, un type de savoir ancré dans le corporel. Ce type de savoir relève d'un domaine épistémologique d'autant plus complexe qu'il n'autorise à aucun moment la dissociation du mental et du corporel, de la personne et de l'autre » (BOLENS 2008, 131).

¹⁸ C'est aussi sur sa « figure » (et non son « visage ») que le prêtre joint ses mains, ce qui peut faire penser à une figure de type géométrique. Mais la « figure » tient aussi lieu de figure de style, ou de rhétorique. En somme, le visage est ce qui *fait figure* et, dès lors, demande à être interprété.

¹⁹ Pour une explicitation de la conception analogique de la lecture des émotions d'autrui et une critique similaire à celle de Wittgenstein, voir ZAHAVI 2018, 88-90.

pour moi comme si j'inférais, à partir d'un dehors, l'existence vraisemblable d'un dedans, mais plutôt comme si le visage humain était quasi transparent et que je le visse, non dans une lumière réfléchie, mais dans sa propre lumière (cité par Romano 2019, 219).

Mais chez Proust, une fois encore, un geste silencieux dote d'une complexité accrue la relation cognitive et affective entre les personnages. On se souvient que le prêtre, cherchant à épier le héros, « joignit ses mains sur sa figure comme un homme absorbé dans une méditation douloureuse ». Ce geste vise à s'abstraire de la situation pour observer celle-ci depuis l'extérieur. La vision du prêtre s'apparente au rêve d'un accès au visible qui ne serait pas modifié par l'acte perceptif. Plus encore, cela revient à voir de façon exhaustive et à partir de nulle part, sans faire soi-même partie du paysage. Comme à d'autres moments le héros, le prêtre cherche à « assister [...] à [sa] propre absence » (CG II, 438), c'est-à-dire à s'absenter à même le spectacle vu²⁰. « [Joindre] ses mains sur sa figure », c'est tenter d'effacer les redevances corporelles de la perception grâce à un redoublement du corps sur lui-même. Le geste qu'accomplit le prêtre a ainsi pour objectif de se retirer dans un silence sans faille, qui révélerait autrui tout en permettant de se dissimuler soi-même. Le silence couve dès lors une violence morale importante. Entre le prêtre et le héros, c'est à qui arrachera à l'autre son visage.

Mais le silence ne se laisse pas si facilement manipuler pour servir d'arme contre autrui. Dans le corps du prêtre, une brèche subsiste sous la forme d'un « petit écart » entre deux doigts. Un espace vide laissé par la main résiste à l'entreprise morale d'omniscience du prêtre, et rejette le personnage dans le visible. Le silence qui cache se renverse alors en silence révélateur, retournant par là même ironiquement le geste de dissimulation du prêtre en un geste d'exposition de soi. Relisons :

Il joignit ses mains sur sa figure comme un homme absorbé dans une méditation douloureuse, mais, comprenant que j'allais détourner de lui les yeux, je vis qu'il avait laissé un petit écart entre ses doigts. Et, au moment où mes regards le quittaient, j'aperçus son œil aigu qui avait profité de cet abri de ses mains pour observer si ma douleur était sincère. Il était embusqué là comme dans l'ombre d'un confessionnal. Il s'aperçut que je le voyais et aussitôt clôtura hermétiquement le grillage qu'il avait laissé entrouvert.

Après tout, comme pour n'importe quel « grillage », la main du prêtre lui permet de voir et d'être vu depuis l'une et l'autre des positions dans l'espace. Le corps

²⁰ C'est également ce qui a lieu lorsque l'enfant se glisse dans la chambre de la tante Léonie sans que cette dernière ne remarque sa présence (DCS I, 108). *Idem* quand le héros découvre sa grand-mère en train de lire dans son fauteuil, et où ce n'est pas sa grand-mère qu'il voit, mais « une vieille femme accablée [qu'il] ne connaissai[t] pas » (CG II, 440).

conserve immanquablement des interstices révélateurs, des trouées signifiantes permettant à l'œil de se frayer un chemin dans les deux sens. En somme, chez qui veut s'exprimer crument et sans équivoque, comme Gilberte, le silence s'incorpore au geste pour camoufler les traces d'une intention trop explicite, trop visible. Chez qui veut se cacher, le silence ménage des brèches dans la carapace du corps et laisse transparaître la motivation réelle. Dans ce cas, la révélation est aussitôt tue du fait qu'elle a été ouvertement percée au jour :

Il fut tacitement convenu que je n'avais pas remarqué qu'il m'épiait. [...] D'ailleurs quel est l'ami, si cher soit-il, dans le passé, commun avec le nôtre, de qui il n'y ait pas de ces minutes dont nous ne trouvions plus commode de nous persuader qu'il a dû les oublier ?

Dans l'autre cas, il faudra, comme nous l'avons vu, que les personnages reviennent des années plus tard sur l'événement kinésique marquant de leur enfance, faisant de la tentative d'explicitation des gestes du silence l'un des principaux moteurs du roman.

Conclusion

Opérant en soubassement du sens, le silence dans *À la recherche du temps perdu* est mobile, labile et poreux. Lorsque les gestes du corps investissent le silence, il en résulte des mouvements de sens imprévus et surprenants pour les personnages en présence, et tout aussi exigeants sur le plan cognitif pour le lecteur ou la lectrice. Spécialiste de la glissée, de l'écart, de l'entre-deux et de l'indéterminé, le geste est la patrie du silence. Il manifeste des ouvertures de sens qui sont autant de dimensions ayant en commun un principe de réversibilité : le geste, et plus particulièrement le mouvement de la main et du doigt, peut cacher en révélant, mais aussi rendre visible en dissimulant. Doigt du silence posé sur les lèvres ; main qui se dessine elle-même mais ne se laisse pas capturer ; main-grillage qui rejette le voyeur dans le visible, les gestes du silence sont intimement liés à l'aventure proustienne. L'histoire du héros ne pouvait dès lors se terminer que par le dernier de ces gestes, qui en est aussi le premier : celui qui consiste à prendre la plume pour savoir ce que le silence, dans sa persistance à s'engluer dans les corps, s'obstine à vouloir dire.

Bibliographie

BECKETT, S. (1990), *Proust*, traduction d'É. Fournier, Paris, Éditions de Minuit.

- BOLENS, G. (2008), *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé.
- BOLENS, G. (2017), « "Une prunelle énamourée dans un visage de glace" : Marcel Proust et la reconnaissance des visages », in L. Guido et alii (éds), *Visages : Histoire, représentations, créations*, Lausanne, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, 155-167.
- BOLENS, G. (2021), *Kinesic Humor. Literature, Embodied Cognition and the Dynamics of Gestures*, Oxford University Press, « Cognition and Poetics ».
- CARBONE, M. (2008), *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, « Matière étrangère ».
- CITTON, Y. (2012), *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, A. Colin, « Le temps des idées ».
- DEPRAZ, N. (2014), *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée ».
- DEPRAZ, N. & SERBAN, C. (dir) (2016), « La Surprise », *Alter. Revue de phénoménologie*, Éditions Alter, 24.
- GALLAGHER, S. & ZAHAVI, D. ([2008] 2020), *The Phenomenological Mind*, London-New-York, Routledge.
- GALLAGHER, S. (2006), *How the Body Shapes the Mind*, Oxford, Oxford University Press.
- LOMBARDO, P. (2009), « Introduction: the intelligence of the heart », *Critical Quarterly*, 50, 1-11.
- MACÉ, M. (2011), *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (2015), *L'Institution, la passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964), *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.
- MULLER, M. (2019 [1965]), *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1970-1993), *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon.
- PROUST, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ROBERT, F. (2021), *L'Écriture sensible. Proust et Merleau-Ponty*, Paris, Garnier.

- ROMANO, C. (2019), *Les Repères éblouissants. Renouveler la phénoménologie*, Presses Universitaires de France, « Épiméthée ».
- SIMON, A. (2018), *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Garnier.
- SIMON, A. (2000), *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Presses Universitaires de France.
- SIMON, A. (2016), *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris, Hermann, « Hermann philosophie ».
- TADIÉ, J.-Y. (2004), *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu [1971]*, Paris, Gallimard.
- ZAHAVI, D. (2018), *Phenomenology. The Basics*, London-New-York, Routledge. Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, (29.09.2022).