

# Proust et le langage du corps

ISABELLE SERÇA

Université de Toulouse Jean Jaurès

Isabelle Serça, professeure à l'Université de Toulouse, s'intéresse au style et a soutenu naguère une thèse sur la parenthèse chez Proust (*Les coutures apparentes de la Recherche*, Champion, 2010) pour ensuite poser la ponctuation comme un objet esthétique en littérature et dans les arts (*Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, 2012). Elle travaille actuellement avec une équipe interdisciplinaire sur les liens que la littérature entretient avec les arts et les sciences — tout particulièrement à partir du temps et de la mémoire — et a dirigé récemment *Proust et le temps : un dictionnaire* paru aux éditions Le Pommier (2022).

Cet article s'inscrit dans la lignée des études sur les paroles des personnages (voir « L'exercice de la parole », *BIP* 51). Suivant la figure du narrateur en analyste subtil qui décrypte les propos — paroles mensongères comme les « anagrammes enfantins » d'Albertine (*Pris*, III, 598) sur lesquelles un adverbe comme *Justement* jette une lumière crue —, on s'intéresse ici aux paroles silencieuses, celles qui sont tracées « à l'envers des prunelles tristes et soumises d'Albertine » (*AD* IV, 7) ou celles qui sont exprimées par la chevelure en désordre de Françoise (*SG* III, 132) ou par les joues de la grand-mère. On verra alors comment Proust donne une extension inaccoutumée à cette expression — « le langage du corps ».

Cette étude s'inscrit dans la lignée de celles qui ont été menées sur les paroles des personnages, avec tout récemment le dossier sur « L'exercice de la parole » paru dans le *Bulletin d'Informations Proustiennes* 51 imaginé et coordonné par Geneviève Henrot, ainsi que d'autres articles plus anciens sur le sujet (Henrot Sostero 2000, 2001, 2002, Serça 2000, 2001).

Les paroles (et de façon plus générale le langage) sont en effet l'objet de l'attention du narrateur qui se mue en linguiste subtil, relevant les jargons et autres argots, soulignant ici les « modes de langage » en vogue dans le faubourg Saint-Germain (*SG* III, 410), là une de ces expressions anciennes dont use Françoise à la manière de La Bruyère comme le verbe « plaindre » (*CG* II, 326). Il ne cesse de commenter les propos des autres et va même jusqu'à les traduire, tant il est vrai que, comme le dit la duchesse, « l'on a entre soi et chaque personne le mur d'une langue étrangère » (*CG* II, 812) : il apparaît alors comme un clinicien averti qui décrypte les « anagrammes enfantins » d'Albertine (*Pris*, III, 598) sur lesquels un adverbe comme

*Justement* jette une lumière crue. Ce linguiste averti n'oublie pas de prendre en compte la prosodie, s'appuyant sur un accent pour déceler un mensonge, voyant dans un ton la marque d'une personnalité, comme les « guillemets » dans la voix de Swann qui désignent sa pusillanimité (*DCS I*, 96) ou entendant un secret logé dans une accentuation. Cette attention au langage prend ainsi en compte jusqu'à sa dimension charnelle – la voix –, et ce qui l'accompagne – la prononciation ou l'accent – car, comme le note le narrateur, « il y a des moments où pour peindre complètement quelqu'un il faudrait que l'imitation phonétique se joignît à la description » (*SG III*, 333).

Le langage est ainsi un des grands thèmes de la *Recherche*, tant du point de vue de ce qui est dit que de la manière de le dire – tant du point de vue du *dit* que du *dire*, pour reprendre les termes d'Oswald Ducrot (1985). Proust l'aborde dans toutes ses dimensions, jusque dans celle du corps, comme nous allons le voir ici.

Quittant les rives de la linguistique ou de la sociolinguistique, on voudrait en effet s'intéresser aux paroles *silencieuses* ; pour appréhender cet oxymore, pas de description phonétique, mais bien celle des mimiques et de la gestuelle : comme on va le voir, l'expression consacrée le « langage du corps » prend toute sa dimension dans la *Recherche* dans la mesure où Proust fait parler les parties du corps les plus inattendues, qui ne sont d'ordinaire pas répertoriées dans la gestuelle.

Le visage – et tout particulièrement la bouche et les yeux – voilà quelle est la partie du corps traditionnellement convoquée, comme on le sait depuis l'Antiquité. Ce sont les éléments relevés par Cicéron dans le *De oratore* : *oculi, uox, gestus...*

Tout dépend de la physionomie et, dans cette physionomie même, ce sont les yeux qui jouent le rôle prépondérant... C'est l'âme, en effet, qui anime toute l'action, et le miroir de l'âme c'est la physionomie, comme son truchement, ce sont les yeux, car c'est la seule partie du corps qui, à toutes les passions, puisse faire correspondre autant d'expressions différentes, et il est certain que personne, les yeux fermés, ne peut produire le même effet... (*De Oratore III*, 22).

Proust n'invente rien, mais la minutie, la précision, l'acuité clinique de ses descriptions font qu'il propose des analyses comme on en avait rarement proposé avant lui. Avec sa loupe grossissante, il fait le point sur une infime partie du visage qui exprime à elle seule les sentiments ou les pensées qui agitent le personnage, en parfait contrepoint des paroles proférées. Ainsi en est-il lorsque le Narrateur demande à Legrandin s'il connaît les Guermantes :

[...] à ce nom de Guermantes, je vis au milieu des yeux bleus de notre ami se ficher une petite encoche brune comme s'ils venaient d'être percés par une pointe invisible, tandis que le reste de la prunelle réagissait en sécrétant des flots d'azur. Le cerne de sa paupière noircit, s'abaissa. Et sa bouche marquée d'un pli amer se res-

saisissant plus vite, sourit, tandis que le regard restait douloureux, comme celui d'un beau martyr dont le corps est hérissé de flèches : « Non, je ne les connais pas », dit-il [...]. Je n'ai jamais voulu, j'ai toujours tenu à sauvegarder ma pleine indépendance » (DCS I, 126).

Le regard délivre ainsi une parole silencieuse qui contredit absolument la parole proférée, de même que le « sourire en l'air » de la jeune Mme de Cambremer dit très exactement le contraire de ce qu'elle répond, à savoir qu'elle ne sait pas quel est l'épisode de Pelléas auquel celui-ci fait allusion :

« Ceci est encore assez *Pelléas*, fis-je remarquer à Mme de Cambremer-Legrandin. Vous savez la scène que je veux dire. – Je crois bien que je sais » ; mais « je ne sais pas du tout » était proclamé par sa voix et son visage qui ne se moulaient à aucun souvenir, et par son sourire sans appui, en l'air (SG III, 217).

D'autres fois, c'est en silence que le regard délivre un message, telle cette « prune énamourée dans un visage de glace » que fait briller Legrandin pour le narrateur et son père, qui doit rester inaperçue de la châtelaine avec laquelle il est en train de s'entretenir :

Il [...] ne s'interrompt pas de parler à sa voisine et nous fit du coin de son œil bleu un petit *signe* en quelque sorte intérieur aux paupières [...] ; mais, cherchant à compenser par l'intensité du sentiment le champ un peu étroit où il en circoncrivait l'*expression*, dans ce coin d'azur qui nous était affecté il fit pétiller tout l'entrain de la bonne grâce qui dépassa l'enjouement, frisa la malice ; il subtilisa les finesses de l'amabilité jusqu'aux clignements de la connivence, aux *demi-mots*, aux *sous-entendus*, aux mystères de la complicité ; et finalement exalta les assurances d'amitié jusqu'aux protestations de tendresse, jusqu'à la *déclaration* d'amour, illuminant alors pour nous seuls d'une langueur secrète et invisible à la châtelaine, une prune énamourée dans un visage de glace (DCS I, 124 ; souligné par nous).

La chute de cette période carrée à quatre membres ramasse dans la brièveté de la formule la longue énumération de tous les sentiments que Legrandin se propose d'exprimer par le truchement de sa prune. De l'« expression » du sentiment aux « déclarations » d'amour en passant par les « demi-mots » et les « sous-entendus », le vocabulaire métalinguistique est bien celui de la parole, mais c'est une parole qui n'utilise pas de mots. Lors du dîner avec lui, le narrateur en arrive, on le sait, à se formuler *in petto* la conclusion qui s'impose, délivrée dans une clause qui fait mouche : « il était snob. » (DCS I, 127) Telle est la conclusion d'une longue réflexion du narrateur dont les yeux se dessillent et qui voit tout à coup le défaut de son charmant voisin.

On le voit, les signes sur lesquels s'appuie le narrateur pour comprendre l'autre et déceler son mystère ne sont pas les signes linguistiques. Il use d'un autre langage

que la langue commune, et ce langage, c'est celui du corps — même si le texte use d'un vocabulaire métalinguistique comme ici les termes « énoncé » ou « expression » :

[...] moi qui pendant tant d'années n'avais cherché la vie et la pensée réelles des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute j'en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une *expression* rationnelle et analytique de la vérité (*Pris*. III, 596 ; souligné par nous).

Par une de ces comparaisons dont il a le secret, Proust élargit alors le propos en rapprochant le parcours tout individuel du narrateur à la longue marche de l'humanité vers l'écriture :

J'avais suivi dans mon existence une marche inverse de celle des peuples qui ne se servent de l'écriture phonétique qu'après n'avoir considéré les caractères que comme une suite de symboles (*Pris*. III, 596).

Le rapprochement, il faut le noter, est tout à fait pertinent. Notre écriture alphabétique est en effet fondée sur des phonogrammes, alors que les hiéroglyphes, déchiffrés par Champollion au début du XIX<sup>e</sup> siècle, de même que l'écriture cunéiforme, constituent un système d'écriture figurative présentant principalement des idéogrammes (représentant un objet ou une idée), même si ces écritures présentent aussi des phonogrammes.

Les paroles ou les mots ne sont ni plus ni moins que des symboles, qu'il faut traiter pour les élucider et pour ce faire, mieux vaut s'appuyer sur ces paroles silencieuses que sont les manifestations involontaires que le narrateur lit sur le visage, voire sur un « silence subit », qui sera plus significatif qu'un long discours :

[...] les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être *interprétées* à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit (*Pris*. III, 596).

Le narrateur lit ainsi « la lassitude [et] l'horreur qu'Albertine a de vivre ainsi en esclave » dans « les signes tracés » « à l'envers de [ses] prunelles tristes et soumises », au rebours « des direx d'Albertine elle-même » ; mais il les lit aussi « sur ses joues brusquement enflammées par une inexplicable rougeur, dans le bruit de la fenêtre qui s'était brusquement ouverte comme avec de l'encre invisible ! » (*AD* IV, 7).

Notons ici au passage que Proust n'use quasiment jamais du signe de ponctuation qui a précisément pour fonction d'inscrire le silence dans le texte, à savoir les points de suspension et la figure que la rhétorique désigne sous le nom d'aposiopèse. C'est, selon lui, un procédé facile auquel ont recours les écrivains médiocres

pour indiquer l'indicible, alors que la griffe d'un style authentique se révèle précisément par la – difficile – formulation exacte de l'impression ou de l'émotion ressenties : c'est ce qu'il reproche à Ernest Renan dans sa préface à *Tendres stocks* (CSB, 607). Même dans ses cahiers, lorsqu'il lui arrive de laisser en suspens une phrase au cours d'une comparaison ou d'une énumération, il préfère aux points de suspension l'abréviation *etc.* L'écrivain doit exprimer l'ineffable – même s'il faut pour cela en passer par le langage muet.

La bouche et des yeux, qui « nous ont été donnés par la nature pour traduire les mouvements de l'âme », « comme au cheval et au lion la crinière, la queue et les oreilles », dit Cicéron (*De Oratore* III, 22), sont ainsi traditionnellement convoqués pour leur expressivité. Mais Proust s'intéresse aussi à d'autres parties du visage, moins attendues, comme dans ce passage où Françoise a été réveillée au milieu de la nuit par l'arrivée tardive d'Albertine ; le Narrateur, qui attendait avec angoisse Albertine, affecte, « par dissimulation », dit le texte, de ne pas même lever la tête lorsque Françoise vient lui annoncer la nouvelle :

Mais levant alors les yeux sur Françoise comme dans une curiosité d'avoir sa réponse qui devait corroborer l'apparente sincérité de ma question, je m'aperçus avec admiration et fureur que, capable de rivaliser avec la Berma elle-même dans l'art de *faire parler* les vêtements inanimés et les traits du visage, Françoise avait su *faire la leçon* à son corsage, à ses cheveux dont les plus blancs avaient été ramenés à la surface, exhibés comme un extrait de naissance, à son cou courbé par la fatigue et l'obéissance. Ils la plaignaient d'avoir été tirée du sommeil et de la moiteur du lit, au milieu de la nuit, à son âge, obligée de se vêtir quatre à quatre, au risque de prendre une fluxion de poitrine (SG III, 132 ; souligné par nous).

Les cheveux, de même que le cou et même le corsage deviennent des éléments à charge dans la plaidoirie qui n'est pas prononcée. Car Françoise ne se répand pas en reproches, comme elle pourrait le faire. Le langage du corps n'en est que plus manifeste. De même, dans un autre passage, c'est aussi dans le silence qu'une partie du visage improbable – les joues – devient expressive, puisqu'il s'agit d'une photographie. Le Narrateur vient d'apprendre de Françoise que sa grand-mère, décédée depuis, avait fait faire cette photographie, où elle voulait paraître en bonne santé, alors que la maladie s'était déjà emparée d'elle :

Mais, en regard de l'idée que je me faisais de son état si grave, si douloureux ce jour-là, la photographie, profitant encore des ruses qu'avait eues ma grand-mère et qui réussissaient à me tromper même depuis qu'elles m'avaient été dévoilées, me la montrait si élégante, si insouciante, sous le chapeau qui cachait un peu son visage, que je la voyais moins malheureuse et mieux portante que je ne l'avais imaginée. Et pourtant, ses joues ayant à son insu une *expression* à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée,

ma grand-mère avait un air de condamnée à mort, un air *involontairement* sombre, *inconsciemment* tragique, qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait, moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand-mère. (SG III, 176)

On a bien lu ! Ce sont les joues qui (« comme un regard ») révèlent au narrateur ce qu'il ne voulait pas voir à l'époque et dévoilent ce que la grand-mère voulait cacher, d'où l'expression « à son insu » et les adverbes « involontairement ou « inconsciemment ».

On savait que, selon la règle qui veut qu'« un certain nombre d'actes secrets a pour conséquence extérieure une manière de parler ou de gesticuler qui les révèle » (SG III, 356), un ton, un accent ou un mouvement de la main pouvaient dévoiler un secret que le locuteur voudrait pourtant tenir caché : la voix de Vaugoubert ou celle de Charlus révèle immédiatement à l'oreille du Narrateur, « exercée comme le diapason d'un accordeur », qu'il a affaire à un inverti (SG III, 63). Mais ici, nous sommes bien loin de la conversation et des paroles échangées. Ce sont les joues qui ont une expression, les cheveux qui parlent – voire le dos d'Albertine lorsque celle-ci rend visite au Narrateur à Paris, alors que celui-ci est resté longtemps sans la voir :

Sur chaque trait rieur, interrogatif et gêné du visage d'Albertine, je pouvais épeler ces questions : « Et Mme de Villeparisis ? Et le maître de danse ? Et le pâtissier ? » Quand elle s'assit, son dos eut l'air de *dire* : « Dame, il n'y a pas de falaise ici, vous permettez que je m'asseye tout de même près de vous, comme j'aurais fait à Balbec ? » Elle semblait une magicienne me présentant un miroir du temps (CG II, 646).

Que la physionomie joue un rôle dans l'expression, nul n'en doute, mais il semble *a priori* difficile d'appliquer ce terme à d'autres parties du corps que le visage. Proust donne ainsi une extension inaccoutumée à l'expression « langage du corps », descendant toujours plus loin pour s'éloigner du visage.

En effet, si l'on s'en souvient, le Narrateur prend acte du snobisme de Legrandin lors du dîner (où il se fonde sur le rictus de la bouche de son voisin et le ton de sa réponse sur le sujet Guermantes) ou lors de la rencontre dans la rue (où Legrandin fait briller pour eux sa « prune énamourée »). Mais il est mis sur la voie peu de temps auparavant et il faut bien noter quelle est la partie du corps qui fait pressentir la vérité au narrateur, alors que Legrandin est en compagnie de la châtelaine. Le mouvement involontaire de l'ami de ses parents n'agite ni sa paupière ni le coin de sa bouche, mais... son postérieur :

La figure de Legrandin *exprimait* une animation, un zèle extraordinaires ; il fit un profond salut avec un renversement secondaire en arrière, qui ramena brusquement

son dos au-delà de la position de départ et qu'avait dû lui apprendre le mari de sa sœur, Mme de Cambremer. Ce redressement rapide fit refluer en une sorte d'onde fougueuse et musclée la croupe de Legrandin que je ne supposais pas si charnue ; et je ne sais pourquoi cette ondulation de pure matière, ce flot tout charnel, sans *expression* de spiritualité et qu'un empressément plein de bassesse fouettait en tempête, éveillèrent tout d'un coup dans mon esprit la possibilité d'un Legrandin tout différent de celui que nous connaissions. (DCS I, 123)

Proust insiste lui-même sur le fait que le corps parle seul, sans la volonté et presque à l'insu de Legrandin pourrait-on dire puisque celui-ci ne peut juger, et pour cause !, de l'effet produit. La description revivifiée, une fois n'est pas coutume, la dichotomie corps/esprit : si la « figure » de Legrandin « exprime » une « animation, un zèle extraordinaires », c'est dans l'« ondulation de pure matière » « sans *expression* de spiritualité » qu'il faut chercher la clef de son comportement et c'est elle qui *exprime* son snobisme. L'usage du terme de « croupe » tire d'ailleurs Legrandin du côté de l'animal, de même que la comparaison des « joues » de la grand-mère, sur qui plane l'ombre de la mort, avec « le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée ».

Du regard au sourire et du dos à la croupe, Proust se pose en traducteur d'un langage dont le siège est le corps dans son entier : les manifestations les plus involontaires, qui échappent au personnage, deviennent ainsi des paroles silencieuses, des symboles que le Narrateur s'empresse de déchiffrer — tel le « derrière presque symbolique » (SG III, 254) du baron de Charlus.

## Bibliographie

- DUCROT, O. (1985), *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit.
- HENROT SOSTERO, G. (2000-2001), « Comices mondains : le dialogue dans *Sodome et Gomorrhe* », *Champs du Signe*, n° 11, 61-74.
- HENROT SOSTERO, G. (2001), « Déviances discursives. Portrait de Charlus en haut-parleur », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n° 32, 121-136.
- HENROT SOSTERO, G. (2002), « Un concerto déconcerté : histoire conversationnelle du baron de Charlus », in Y. Goga et C. Moldovan (éds.), *Marcel Proust au début du troisième millénaire*, Limes, 196-208.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1971), *Préface à Tendres stocks de Paul Morand*, Paris, Gallimard, 1921 (*Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 607).

- SERÇA, I. (2000), « Argots, jargons et idiolectes : les “ leçons de mots ” du Narrateur de *Sodome et Gomorrhe* », in M. Erman, *Ellipses*, 47-57.
- SERÇA, I. (2001), « Exercices de traduction simultanée dans *Sodome et Gomorrhe* », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n° 32, 137-149.