



Varia 4

- Guillemette Bolens

## Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique

On n'a plus besoin de se serrer. On a tout le temps. On déguste. On rit dans son poing. On ne croit plus qu'on sait. On n'a plus besoin de compter. On est heureuse en buvant ; on est heureuse en ne buvant pas. On fait la perle. (Henri Michaux)

*On rit dans son poing. On fait la perle.* Qu'est-ce que cela veut dire ? Comment opérons-nous pour produire un sens de ces superbes vers d'Henri Michaux ? Une piste intéressante est celle des simulations perceptives. Je propose dans *Le Style des gestes* que l'intelligence kinésique en littérature et dans les arts visuels est la faculté cognitive et sensorielle par laquelle le destinataire d'une œuvre comprend grâce à des simulations perceptives les mouvements corporels et les gestes mis en récit ou en image<sup>1</sup>. Une simulation perceptive en neurosciences est la réactivation d'états perceptifs sensoriels (vision, audition, toucher, goût, odorat), moteurs (mouvements, postures, gestes, sensations kinesthésiques), et introspectifs (états mentaux, affects, émotions)<sup>2</sup>. Les œuvres abordées dans cet essai génèrent des simulations perceptives

---

<sup>1</sup> Version française : *Le Style des gestes : Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Préface d'Alain Berthoz, Lausanne, Editions BHMS, « Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé », 2008. Version anglaise, avec mise à jour de la question des simulations perceptives : *The Style of Gestures. Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2012.

<sup>2</sup> M. Jeannerod, *Motor Cognition : What Action Tells the Self*, Oxford, Oxford University Press, 2006, réimpr. 2007, p. 129. Voir le chapitre 6 : « *The Simulation Hypothesis of Motor Cognition* », pp. 129-164. Voir aussi D. Pecher and R. A. Zwann, eds. *Grounding Cognition : The Role of Perception and Action in*

qui entrecroisent les registres sensorimoteurs et introspectifs, et elles le font au moyen d'images dynamiques exprimées soit par le dessin – chez Sempé –, soit par l'écriture poétique – chez Michaux, Proust et Shakespeare.

\*

Commençons chez Michaux : « Supposez les pensées, des ballons, l'anxieux s'y couperait encore »<sup>3</sup>. Pour saisir cette phrase, le destinataire génère une simulation perceptive de la surface souple et éminemment non tranchante d'un ballon, afin de produire la contre-inférence, très expressive, d'un ballon coupant, figuration des pensées chez l'anxieux, lequel se mutile sans arme par l'anticipation de dangers perpétuels. Cette phrase renvoie à une dynamique affective formulée par une phrase que le lecteur sémantise au moyen d'une simulation perceptive sensorimotrice, où le sens du toucher et le sens kinesthésique sont prééminents. Il est à noter que les simulations perceptives produites par chacun d'entre nous diffèrent en style et en facture<sup>4</sup>. Selon le style de votre simulation perceptive, et quand bien même les données de la simulation resteraient vagues, le ballon sera plus ou moins mouvant, sa surface sera plus ou moins tendue, sa couleur sera distincte, sa taille et sa proximité également, son positionnement par rapport à votre main plus ou moins haut, votre bras devant se tendre plus ou moins pour en toucher la surface, etc. Votre geste de contact sera lui-même variable, en étant plus ou moins léger, rapide, soutenu, brusque, prudent, désinvolte, concentré, etc.

Ces aspects n'ont pas nécessairement à être élaborés consciemment en une représentation mentale délibérée pour être simulés sensoriellement et utilisés cognitivement. Il est évidemment possible de le faire, en établissant une fois pour

---

*Memory, Language and Thinking*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, réimpr. 2006 ; K. D. Markman, W. M. P. Klein et J. A. Suhr, eds., *Handbook of Imagination and Mental Simulation*, New York, Taylor and Francis, 2009 ; K. Olseth Solomon et L. W. Barsalou, « *Perceptual Simulation in Property Verification* », *Memory and Cognition* 32.2, 2004, pp. 244-259 ; H. Svensson, J. Lindblom et T. Ziemke, « *Making Sense of Embodied Cognition : Simulation Theories of Shared Neural Mechanisms for Sensorimotor and Cognitive Processes* », dans *Embodiment*, vol.1 of *Body, Language and Mind*, eds Tom Ziemke, Jordan Zlatev, and Roslyn M. Frank, Berlin, Mouton de Gruyter, 2007, pp. 241-269 ; G. Hesslow, « *The Current Status of the Simulation Theory of Cognition* », *Brain Research* 1423, 2012, pp. 71-79.

<sup>3</sup> H. Michaux, *Face aux verrous*, « Tranches de savoir », Paris, Gallimard, 1967, 1992, p. 57.

<sup>4</sup> Cf. G. Bolens, « Les Styles kinésiques : De Quintilien à Proust en passant par Tati », dans *Le Style en acte*, éd. Laurent Jenny, Genève, Métis Presses, 2011, pp. 59-86. [Site Archive Ouverte](#). Cet article porte sur les styles kinésiques des artistes. Mais la variabilité des styles kinésiques des destinataires est également un paramètre pertinent dans la réception des œuvres.

toute que le ballon pour vous est de couleur parme et qu'il est gonflé à quatre-vingt pour cent de sa capacité ; mais ce n'est pas une condition *sine qua non* pour la compréhension du vers. Par contre, l'inférence sensorimotrice permise par la simulation perceptive est, elle, nécessaire. Elle est réalisée par toute personne qui comprend cette phrase. A savoir, la surface d'un ballon n'est pas tranchante. C'est la réactivation sensorielle tactile et haptique de la texture souple d'un ballon qui insuffle sa force au paradoxe poétique et remarquablement efficace d'une coupure causée par une poche de caoutchouc gonflé.

Ainsi, la question de la simulation perceptive affranchit la dimension fictionnelle d'un texte littéraire comme celui-ci de la « valorisation contemporaine consensuelle de la fiction en termes de modélisation éthique des comportements ou d'apprentissage »<sup>5</sup>. Car la question est bien plutôt de saisir cognitivement parce que sensoriellement le paradoxe d'un ballon coupant, cette impossibilité étant la raison du vers : c'est ce qui justifie sa forme lexicale et sémantique et c'est en son irréalisme littéral que réside sa valeur référentielle.

Marcel Proust exploite lui aussi de manière soutenue les simulations perceptives et la capacité d'inférences sensorimotrices de son lecteur. Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur écrit :

Quant aux vérités que l'intelligence – même des plus hauts esprits – cueille à claire-voie, devant elle, en pleine lumière, leur valeur peut être très grande ; mais elles ont des contours plus secs et sont planes, n'ont pas de profondeur parce qu'il n'y a pas eu de profondeurs à franchir pour les atteindre, parce qu'elles n'ont pas été recréées<sup>6</sup>.

Comme le souligne Miguel de Beistegui, il ne s'agit dans cette *re-création* ni de représentation, ni de simulacre, ni d'image d'image décriée par Platon (pp. 77-78). Ni de simples souvenirs d'ailleurs : la remémoration se distingue de la réminiscence qui est « puissance événementielle » (p. 103).

C'est ce que Proust lui-même exprime clairement à Jacques Rivière dans sa lettre du 6 février 1914 : « ... si je cherchais simplement à me souvenir et à faire

---

<sup>5</sup> Fr. Lavocat, « [Mimesis, fiction, paradoxes](#) », *Methodos*, 10, 2010, paragraphe 9, (mis en ligne le 27 avril 2010, consulté de 25 juillet 2012).

<sup>6</sup> M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, RTP, IV, p. 477. Pour toutes les citations de la *Recherche*, RTP : *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I-IV, 1989.

double emploi par ces souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire »<sup>7</sup>. C'est même en cessant de faire de l'écriture la reprise d'une expérience vécue (de ce que l'Allemand appellerait l'*Erlebnis*) et en recueillant l'événementialité, soit ce qui dans ce vécu peut encore nous surprendre, que Proust devient écrivain. C'est en arrachant le travail même de l'écriture à celui de la remémoration et en l'articulant à la réminiscence, qu'il fait œuvre d'originalité. Ce faisant, il dévoile un autre sens de l'expérience, que W. Benjamin qualifiait d'*Erfahrung*<sup>8</sup> : expérience de ce qui, dans tout vécu, reste encore à vivre et à venir, expérience de l'invécu<sup>9</sup>.

L'acte de *recréer* chez Proust relève de l'émergence dans tout vécu de ce qui reste encore à vivre et que rien ne permet de planifier. En ceci Proust et Paul Valéry se rejoignent :

... La joie de trouver en soi-même – des choses inattendues, imprévisibles – et précieuses – desquelles il semble que nous soyons composés, pénétrés, *capables* – et *inconscients* ; et au milieu desquelles le chemin banal de la pensée passe sans les voir, *en général* ; et qui sont *nous*, mais un Nous à la merci d'incidents et de circonstances étrangères ; qui sont et pourraient ne pas être ; qui ne sont pas et qui pourraient être. Qu'un rien provoque et qu'un rien à jamais dispense d'exister<sup>10</sup>.

Notre attention à ces potentialités est fondamentale et l'art, sous toutes ses formes, augmente notre capacité à les activer. Pour ce qui est de la littérature en particulier, elle se distingue d'autres sortes de discours par ce qu'elle est affranchie de « l'obligation d'être homologue au monde réel connu » – affranchie de l'*obligation*, c'est-à-dire que son droit à l'imprévisible, à l'irréalisme, est un *a priori* de départ<sup>11</sup>.

Pour cette raison, l'analyse littéraire est l'un des moyens les plus puissants de refuser « l'imperméabilité de la connaissance conventionnelle », selon les termes de Proust. Le vecteur de liberté cognitive que constitue la littérature se travaille, se construit, s'élabore par une attention renouvelée au langage. L'œuvre de Proust, par

---

<sup>7</sup> M. Proust, *Lettres*, Paris, Plon, 2004, p. 667.

<sup>8</sup> W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », trad. M. de Gandillac, revue par Rochlitz, dans *Œuvres*, Paris, Folio Gallimard, 2000, III, pp. 341 *sq.*

<sup>9</sup> M. de Beistegui, *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, Paris, Editions Michalon, « Encres marine », 2007, p. 78.

<sup>10</sup> P. Valéry, « Poïétique », *Cahiers* II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1035, Italiques dans le texte original.

<sup>11</sup> F. Lavocat, « Mimesis, fiction, paradoxes », *Op. cit.*

exemple, est *agissante* en ce qu'elle conduit son destinataire à *activer* toutes les ressources de sa cognition, engageant aussi bien sa sensibilité grammaticale que son intelligence perceptive.

Le narrateur lui-même est le lieu d'un tel engagement perceptif et c'est bien cela qui est raconté de façon centrale et continue dans la *Recherche*. La perception n'est pas valeur en ce qu'elle donne accès à une vérité normée. Elle est une valeur à part entière dès lors que c'est par elle que s'incarne notre vécu et notre capacité de fiction, c'est-à-dire notre capacité à réinventer perpétuellement notre accès au réel<sup>12</sup>. Comme l'explique Marielle Macé, la littérature « n'emprisonne pas notre regard dans les livres, mais nous rend sensibles à l'infinie distinction du réel lui-même, et nous dispose à *prendre en charge* ce mouvement »<sup>13</sup>.

Le travail sur la langue en est le vecteur. Suivent deux exemples, l'un pris dans *Un Amour de Swann* chez Proust, l'autre dans *Macbeth* de Shakespeare. Proust d'abord. Il est question dans ce passage de monocles, et le narrateur en vient à celui de M. de Bréauté.

[...] tandis que celui (le monocle) que M. De Bréauté ajoutait, en signe de festivité, aux gants gris perle, au « gibus », à la cravate blanche et substituait au binocle familier (comme faisait Swann lui-même) pour aller dans le monde, portait, collé à son revers, comme une préparation d'histoire naturelle sous un microscope, un regard infinitésimal et grouillant d'amabilité, qui ne cessait de sourire à la hauteur des plafonds, à la beauté des fêtes, à l'intérêt des programmes et à la qualité des rafraîchissements<sup>14</sup>.

Dans ces lignes, le monocle est le sujet du verbe *porter*. C'est lui l'acteur de ce qui est décrit dans la phrase principale : *le monocle portait un regard collé à son revers*<sup>15</sup>. La

---

<sup>12</sup> « Marcel (...) répond aux lectures par son propre travail de stylisation perceptive (par une manière, par sa manière) trouvant l'occasion d'aller ailleurs, d'essayer un autre corps, un autre soi, de circuler entre des dispositions, de changer sa façon de s'emparer des choses. La mise en scène récurrente, chez Proust, du renouvellement de l'effort cognitif est indissociable de l'exigence de faire de la perception une fin en soi : l'effort pour voir, pour entendre, pour lire, est une réponse à l'effort de réel lui-même pour apparaître, se disposer en configurations perceptibles et lisibles. La lecture nous met ainsi en phase avec la puissance de surprise permanente de l'existence, exigeant notre attention. Chez Proust, les expériences esthétiques sont en effet l'apprentissage de ce que la perception est une valeur » (M. Macé, *Façons de lire, façons d'être*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 93-94).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>14</sup> M. Proust, *RTP*, I, p. 321.

<sup>15</sup> Proche du regard de M. de Bréauté, l'œil du marquis de Palancy est également collé contre le verre de son monocle : « Le marquis de Palancy, le cou tendu, la figure oblique, son gros œil rond collé contre le verre du monocle, se déplaçait lentement dans l'ombre transparente et paraissait ne pas plus voir le public de l'Orchestre qu'un poisson qui passe, ignorant de la foule des visiteurs curieux, derrière

simulation perceptive d'un regard porté par un monocle et collé au revers de celui-ci diffère en qualité et en humour d'un regard perçu *à travers* le verre d'un monocle. Et c'est au lecteur de produire cette distinction perceptive, c'est à lui de *l'agir* cognitivement. L'obligation « d'être homologue au monde réel connu » pousserait à rectifier la fiction en lui faisant simplement dire que l'œil se voyait à travers le monocle. Une lecture kinésique attentive produit une simulation perceptive d'un regard dont l'image adhère entièrement au verre – le regard, soit ce que nous percevons au niveau des yeux chez une personne qui utilise ces organes-là, mais qui ne se réduit pas à ceux-ci ; le regard, c'est-à-dire ce qui émane d'une personne qui oriente son attention visuelle ; le regard, donc le résultat d'un acte sensoriel et perceptif, qui est lui-même regardé, est collé au revers d'un objet transparent, c'est-à-dire à l'arrière de cet objet pour nous qui regardons.

Puis, ce regard est dit *infinitésimal*. Il n'est pas simplement petit, réduit par l'effet de la correction du verre. Il est infinitésimal et il grouille ainsi que le ferait une préparation de biologie sous un microscope. Il est vivant et mobile comme des organismes nombreux et emmêlés, si petits qu'il est nécessaire d'employer un instrument scientifique pour en pouvoir distinguer les parties. Ainsi le *regard* devient un lieu, une zone qui est elle-même regardée, et où l'attention scopique porte sur *du* vivant. Nous sommes dans le domaine de l'histoire naturelle, très loin de celui du regard « porte de l'âme », etc. Et ça y bouge.

Or, ce qui y bouge est une abstraction relationnelle : le monocle portait un regard grouillant *d'amabilité*. L'amabilité est une abstraction relationnelle qui suggère des inférences d'ordre kinésique. A savoir, le comportement du propriétaire de ce regard est aimable ou du moins manifeste les signes d'un désir de se rendre aimable. Enfin, le regard ne cessait de sourire, mais pas à une personne : il ne cessait de sourire à la hauteur des plafonds. D'une part, le regard est ici sujet d'un verbe qui renvoie a priori à l'organe de la bouche. L'acte expressif du bas du visage se transfère donc aux yeux, qui produisent l'effet d'un sourire, susceptible d'être associé à un plissement des paupières. D'autre part, le fait que le destinataire du sourire soit le

---

la cloison vitrée d'un aquarium. Par moments il s'arrêtait, vénérable, soufflant et moussu, et les spectateurs n'auraient pu dire s'il souffrait, dormait, nageait, était en train de pondre ou respirait seulement » (RTP, II, p. 343).

plafond nous pousse à inférer un certain positionnement des yeux, ici inclinés vers le haut – ce qui augmente la précision kinésique de l'image – « un regard qui ne cessait de sourire à la hauteur des plafonds ». La liste complète des destinataires de ce regard souriant parachève le portrait de M. de Bréauté, dont les capacités intersubjectives myopes sont inaptes à distinguer entre contextes interactionnels et interlocuteurs humains : il sourit à la beauté des fêtes et non aux humains qui s'y trouvent : « un regard qui ne cessait de sourire à la hauteur des plafonds, à la beauté des fêtes, à l'intérêt des programmes et à la qualité des rafraîchissements ». Mais surtout, la grammaire de cette phrase, donnant pour destinataires du sourire les abstractions qui qualifient les objets de conversations probables que sont les plafonds hauts, les fêtes belles, les programmes intéressants et les rafraîchissements de bonne qualité, colore le portrait de M. de Bréauté d'un mélange comique d'emphase et de conventionalité.

Dans la *Recherche*, notre savoir non seulement grammatical mais aussi sensorimoteur doit être engagé pour permettre une plus grande précision interprétative. Cette précision interprétative implique de résister au réflexe sémiotique par lequel l'information serait réduite à des signifiés simplifiés et rapidement liquidés du point de vue sémantique – par exemple, *un homme portait un monocle, son œil était petit, il souriait et admirait de manière convenue les plafonds, les fêtes, les programmes et les boissons*. Il s'agit bien au contraire de *recréer* la richesse sensorielle et perceptive d'un regard infinitésimal, collé au revers d'un monocle, grouillant d'amabilité, souriant en direction et en raison des plafonds et disant ce qu'on s'attend qu'il dise. Du point de vue factuel, observable et mesurable, la phrase proustienne n'a aucun sens. Elle n'est homologable à aucun réel standardisable. Un *regard infinitésimal collé à du verre* est une fiction surréaliste. Pourtant, du point de vue de la justesse expressive de la nature kinésique spécifique et singulière de ce regard, c'est une perfection. C'est alors que se recrée la profondeur du réel. C'est en cela que l'écriture de Proust « arrache son roman à une simple esthétique de la *mimesis* »<sup>16</sup> et il le fait en travaillant la grammaire de ses phrases et le style de ses images, conduisant le lecteur à prendre en charge son action perceptive, cognitive et interprétative.

---

<sup>16</sup> Miguel de Beistegui, *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, *Op. cit.*, p. 78.

Deuxième exemple, *Macbeth* de Shakespeare. La situation est la suivante : Macbeth a commandité des meurtriers pour tuer Banquo et son fils Fleance. Les meurtriers sont parvenus à assassiner Banquo, mais Fleance a réussi à s'enfuir. En apprenant en un premier temps la mort de Banquo, puis en un deuxième temps la fuite de Fleance, Macbeth passe d'un soulagement extrême (le double meurtre était une solution parfaite) à une angoisse non seulement renouvelée mais radicalement aggravée : le fils devient le symptôme vivant et ostensible de la culpabilité de Macbeth. Le meurtrier dit, « *Fleance is scaped* » (Fleance s'est échappé), et Macbeth répond, « Alors mon état de crise revient » :

*Then comes my fit again ; I had else been perfect,  
Whole as the marble, founded as the rock,  
As broad and general as the casing air,  
But now I am cabined, cribbed, confined, bound in  
To saucy doubts and fears (Macbeth III. 4. 20-24)*<sup>17</sup>.

Alors mon état de crise revient ; sans cela j'aurais été dans un état de perfection,  
Entier comme le marbre, fondé comme le roc,  
Aussi étendu et général que l'air englobant,  
Mais maintenant je suis compartimenté, enserré, confiné, ligoté  
Aux craintes et aux doutes impudents.

Pour qu'un sens soit élaboré à partir de ces vers, le destinataire doit avoir recours à un savoir qui est d'ordre kinesthésique. Il a à charge de générer, grâce à ce savoir, une simulation perceptive de ce que signifie pour une personne de se sentir *aussi étendue et générale que l'air englobant* (« *As broad and general as the casing air* »). Il est clairement possible de passer à côté de ce vers ou, au contraire, de l'entendre pleinement, dans la fictionalité superbe de cette comparaison, où la sensation globale associe la contenance, le recouvrement (*casing*) à une dilatation si complète qu'elle est assimilable à l'atmosphère dans son ensemble, à rien moins que l'air qui nous entoure sans lui-même être entouré.

Cette image sensorielle de perfection est le troisième temps d'une progression : « *I had else been perfect* » est suivi d'une triple explicitation figurale du ressenti de cette complétude condamnée. Première étape : j'aurais été « aussi entier que le marbre », c'est-à-dire dans un ressenti comparable à la texture minérale,

---

<sup>17</sup> W. Shakespeare, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, 2nd ed., 1986, eds. John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor, and Stanley Wells, Oxford, Clarendon, 2005.

totale­ment lisse et non poreuse du marbre. Deuxième étape : j'aurais été « aussi fondé que le roc », passant de la sensation de matière du corps propre (*ma chair aurait été du marbre*) à celle du positionnement spatial de ce corps et de son ancrage au sol, infrangible, indé­racinable comme de la roche, encore minérale, fichée en terre. Puis, troisième étape, la sensation se subtilise brusquement en ce qui entoure le corps et qui est intouchable, l'air. L'image passe donc de façon dynamique du positionnement dans l'espace et la relation au sol à une dilatation qui rend le faisceau des sensations corporelles comparable à l'air environnant. De la chair, nous passons au positionnement du corps, puis à sa dilatation en l'élément infrangible puisqu'impalpable le plus vaste et englobant qui soit.

L'état psychophysique exprimé par le personnage de Macbeth concerne l'état général de la personne, lié à ses affects et manifesté au niveau de son tonus et de ses ressentis kinesthésiques. Les vers renvoient d'abord à une expérience de complétude et de plénitude puis, l'instant d'après, dans un retournement immédiat, à un état de contrainte et de constriction extrêmes. Les deux ressentis s'expriment par le concept de contenance, en un premier temps extatique, global et pure, puis instantanément ensuite morbide, contraint et scabreux (*sauvy*).

L'événement raconté est le renversement catastrophique, dans le sens étymologique de *kata-strephain* « se retourner complètement », lequel est vécu kinesthésiquement et communiqué langagièrement par le personnage au moyen d'une métaphore filée remarquablement riche et exigeante. Le vécu sensoriel auquel il est fait référence est celui d'une catastrophe dont le sentiment est généré par la compréhension d'une situation donnée : l'un des adversaires de Macbeth est mort, l'autre, son fils, ne l'est pas, ce qui implique la diffusion incontrôlable d'un discours révélant la culpabilité de l'individu que Macbeth est devenu. Cette compréhension, ce savoir ont un impact kinesthésique immédiat sur Macbeth, c'est-à-dire que sa relation à ses sensations motrices bascule d'une sensation d'absence totale de limite à celle de constriction extrême. Au moyen de la figuralité, Shakespeare traduit cette catastrophe psychophysique, opérée en une fraction de seconde chez son personnage au moment où il apprend et comprend la situation.

Par la qualité de son art, Shakespeare nous pousse à exploiter notre propre savoir kinesthésique et à concevoir cognitivement cette sensation inattendue qui

consiste à se sentir aussi infrangible que l'air englobant puis, la seconde suivante, compartimenté, enserré, emmailloté dans les chaînes des peurs triviales. Notre engagement cognitif, lié à une réceptivité augmentée par la puissance poétique de Shakespeare, nous permet de découvrir cette catastrophe intime et totale, *exprimée avec exactitude par la fiction des tropes*, donnant corps à une potentialité en nous qui, comme l'écrit Valéry, aurait pu ne jamais exister<sup>18</sup>.

Il y a une grande distance entre la pertinence épistémologique de l'expression shakespearienne et les grilles catégorielles parfois utilisées aujourd'hui pour rendre compte de l'humain. Les sciences humaines existent et doivent impérativement persister pour que jamais nous ne puissions nous suffire de quelque chose de moins irréductible, complexe, imprévisible et, pour reprendre les termes de Proust, « profondément réel », que les paroles de Macbeth, lesquelles évoquent Proust encore, quand il décrit la littérature comme cet art si compliqué qui nous fait voir à nous-mêmes notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'observer, mais qu'il s'agit de *recréer* par le travail du langage<sup>19</sup>. Connaître par la littérature, c'est être capable de ce savoir-là sur cette vie qui ne peut pas s'observer, qui est non mesurable technologiquement. Pour Miguel de Beistegui, « [s]i l'écrivain est celui qui va chercher midi à quatorze heures, c'est parce qu'il pressent que c'est seulement là qu'il a une chance de le trouver »<sup>20</sup>.

De surcroît, dans la *Recherche* de Proust, « La vérité trouvée n'est pas... la vérité recherchée : on ne trouve jamais ce que l'on cherche, mais toujours autre chose. Pour le dire autrement : ce que l'on cherche n'est jamais à sa place, mais toujours ailleurs et l'expérience authentique est de nature métaphorique »<sup>21</sup>. Elle est métaphorique en tant qu'elle est toujours un déplacement de l'attente mimétique,

---

<sup>18</sup> Paul Valéry, « Poïétique », *Cahiers* II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1974, p. 1035. Sur l'idée que la figure et le trope sont déjà des fictions, c'est-à-dire recèlent des mondes fictionnels de façon embryonnaire, voir Gérard Genette, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 17.

<sup>19</sup> M. Proust, *RTP*, IV, p. 475. L'importance pour Proust de la métaphore à cet égard est bien connue: « la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (*RTP*, IV, p. 468).

<sup>20</sup> M. de Beistegui, *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, *Op. cit.*, p. 179.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 183.

permettant dès lors que l'œuvre soit « un événement qui tient sa valeur ontologique non de ce qu'il représente, mais de ce qu'il produit, à savoir un temps et un espace nouveaux »<sup>22</sup>. Or, ce temps et cet espace nouveaux s'incarnent comme l'intelligence du lecteur les a activés par la dynamique des simulations perceptives que les phrases de l'artiste ont su lui faire recréer cognitivement, introspectivement et sensoriellement. Le lecteur alors rejoint le narrateur de la *Recherche* qui, devant les aubépines et parlant d'elles, se décrit « essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence » (RTP, I, p. 111)<sup>23</sup>.

\*

Jean-Jacques Bonvin dans *Larsen* décrit deux personnages ainsi : « L'un prend soin de l'autre qui, la casquette en demi-sphère solide, la visière à cinq heures, porte sur toutes choses un regard, comment dire ? »<sup>24</sup> La force expressive de cette manière de rendre compte d'un regard met en évidence la relation du travail du style et de la participation active du lecteur. Nous comprenons et co-construisons la perception de ce regard grâce à cette manière de dire, qui précisément pose avec humour la question du « comment dire ? » et articule le sentiment de perplexité que nous pouvons ressentir quand il s'agit de décrire un regard avec exactitude.

Je me demande si le point nodal de la littérature ne serait pas là. La raison de la littérature serait de poser cette question inlassablement, depuis plus de vingt-six siècles, à travers ses manières de dire. C'est-à-dire, poser la question « comment dire ? ». Puis lui fournir des possibles par les œuvres, les lignes trouvées, mais sans jamais prétendre à plus – ce qui, en soi, est plus. C'est plus de poser *ad aeternam* la question du langage, que de croire lui apporter une réponse définitive, en fétichisant l'outil au point d'en stériliser la fonction.

Le style est la manifestation de ce travail dans la matière de la langue. Par exemple dans *Emma*, Jane Austen écrit : « *Mr Knightley looked as if he were more gratified than he cared to express* »<sup>25</sup>. Cette phrase, intraduisible sans un bouquet de périphrases, est infiniment supérieure à *Mr Knightley looked more gratified than he cared to express*. Autre

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>23</sup> M. Proust, *Du côté de chez Swann*, RTP, I, p. 111.

<sup>24</sup> J.-J. Bonvin, *Larsen*, Paris, Allia, 2013, p. 38.

<sup>25</sup> Jane Austen, *Emma*, 1816, Londres, Penguin, 1994, p. 129.

exemple, Madame de Lafayette dans *La Princesse de Clèves* écrit : « tout ce que lui avait dit Madame de Chartres en mourant, et la douleur de sa mort, avaient fait une suspension à ses sentiments, qui lui faisait croire qu'ils étaient entièrement effacés »<sup>26</sup>. Il faut percevoir la beauté de cette phrase pour entendre son propos : *avaient fait une suspension à ses sentiments* et non *avaient suspendu ses sentiments*, c'est-à-dire un verbe, *suspendre*, dont la puissance évocatrice a été érodée par l'usage.

Le style ranime la langue et le destinataire recrée son propos. Il faut être deux au moins pour que ça parle. Le style est la manifestation de ce travail dans la matière du langage, il est son souffle. Georges Didi-Huberman propose de « penser le souffle comme un *risque poétique* dont dépend le destin même de la vérité : à trop ouvrir l'ouvert, on ne produit plus que de la vacuité muette ; à trop densifier la forme, on ne produit plus que de la masse, où Pierre Fédida a vu une dénégation par laquelle "l'humain se fait compact d'un oubli qui affecte non pas sa capacité de parler mais le langage lui-même" en passe de devenir totalitaire<sup>27</sup>. Dire poétiquement ? Travailler le langage pour qu'il s'essouffle et que de cet épuisement s'exhale sa limite même, sa limite pas encore massifiée, fugitivement condensée et montrée : une image »<sup>28</sup>.

Le style ranime la langue. Et il ranime également le regard par les images qu'il lance. Pour le dessinateur, la question est de faire voir les nuances du visible qu'il ou elle porte dans sa vision. Dans *L'œil et l'esprit*, Maurice Merleau-Ponty écrit : « Or, cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non pas quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il "pense en peinture" »<sup>29</sup>. L'œuvre rend compte d'une vision qui prend forme par le croisement d'au moins trois niveaux potentiels de gestes : le geste qui porte la vision de l'artiste ; le geste narré ou dessiné dans l'œuvre ; enfin, le geste simulé par le destinataire de la phrase ou du dessin, qui perçoit et interprète le geste signifié graphiquement ou verbalement. Jean-Jacques Sempé est l'un des plus grands dessinateurs contemporains en ce qu'il possède un style graphique capable de susciter les simulations perceptives les plus fortes et les plus fines avec une économie de traits

---

<sup>26</sup> Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 1678, Paris, Flammarion, 1980, 2009, p. 130.

<sup>27</sup> P. Fédida, « L'effet de masse », dans *Furor* 10, 1984, p. 9.

<sup>28</sup> G. Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre : Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2005, p. 76.

<sup>29</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1964, p. 60.

remarquable. Ses dessins ont un souffle capable de résister par l'humour à toute forme de totalitarisme de la pensée.

Souvent ses œuvres donnent à voir les nuances de l'interface entre trois aspects que j'ai proposés de distinguer dans *Le Style des gestes*, à savoir le kinésique, le kinesthésique et le kinétique. Les événements kinésiques relèvent de la relation interpersonnelle à travers les gestes, les postures, le tonus musculaire<sup>30</sup>. Le kinétique concerne les lois de physique, par exemple celle de la gravité : si je lâche un objet, il tombe au sol. Le kinesthésique concerne la sensation du mouvement. Cette sensation n'est pas partageable mais inférable chez autrui en fonction des signes kinésiques qu'elle génère et qui souvent sont compris au moyen du processus cognitif des simulations perceptives, que celles-ci soient conscientes ou inconscientes, spontanées ou délibérées<sup>31</sup>.

Dans *L'Enfant au bassin* (**fig. 1**), la situation narrée par le dessin implique une simulation perceptive d'ordre *kinétique*. Les traits qui entourent le bras droit de l'enfant penché sur le rebord du bassin suggèrent un mouvement répété qui contraste avec l'immobilité de l'eau, marquée par l'absence de vagues. Parce que l'enfant regarde vers un bateau placé vers le milieu du bassin, nous inférons que ses mouvements visent à déplacer le jouet. Ce déplacement serait possible en raison de la physique des ondes propagées par l'eau. Toutefois ici le bras est trop petit et le mouvement trop faible pour générer des ondes capables d'atteindre l'objet. Le récit que nous élaborons (intention du geste et impossibilité que le but se réalise) est fondé sur la même connaissance corporelle qui anime l'enfant lui-même : agiter l'eau pour faire bouger l'objet à distance. Ce rapport d'inférence au sujet des mouvements et des intentions d'un autre humain est en soi d'ordre *kinésique*, quand bien même le registre d'inférence est *kinétique* (c'est-à-dire relève des lois de physique). L'image engage notre savoir *kinétique* par ce qu'elle représente visuellement, et elle réalise par la communication artistique une relation *kinésique* entre artiste et destinataire de l'œuvre.

---

<sup>30</sup> Voir aussi G. Bolens, « Les événements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et de Jacques Tati », dans *Philosophie de l'image, Studia Philosophica*, 69, 2010, pp. 143-161. [Site Archive Ouverte](#)

<sup>31</sup> Je développe cet aspect de la question dans « Kinesthetic Empathy in Charlie Chaplin's Silent Films », dans *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, eds. Dee Reynolds et Matthew Reason, Bristol and Chicago, Intellect, 2012, pp. 143-156.

Le dessin suivant représente cette fois une relation *kinésique*. Un enfant nage vers sa mère (**fig. 2**). Un humain bouge en relation avec un autre humain et c'est cela que la narration raconte. L'aspect *kinétique* reste néanmoins présent par les ondes qui se propagent vers l'arrière de l'enfant, nous donnant à imaginer ses mouvements courts et rapides et la distance parcourue, infime mais très importante. L'ombre portée est proche sous le petit corps et fait penser que l'eau est peu profonde. La trajectoire en ligne droite vers la mère assise qui le regarde donne à voir l'enjeu moteur et affectif de cet événement kinésique. Les divers aspects kinétiques (eau peu profonde, espace encadré, trajet court, ensoleillement), ajoutés à la posture attentive et détendue de la mère, créent un climat à la fois intense et rassurant. En quelques traits, Sempé donne à voir la grandeur du quotidien d'un petit qui apprend à nager. Il faut du génie pour cela. Sempé a l'ambition de sa modestie, celle qui fait rire d'émotion.

Dans le dessin de *L'enfant aux barres parallèles* (**fig. 3**), les dimensions de l'espace *kinétique* de l'image jouent un rôle important dans la simulation introspective du destinataire, qui ressent plus fortement l'exploit psychologique car sensorimoteur de l'enfant suspendu aux barres parallèles<sup>32</sup>. La posture recourbée en arrière et la traction par les bras tendus créent un décalage entre l'immensité de la pièce où l'enfant est minuscule et l'intensité supérieure de l'effort musculaire effectué. Ici comme dans le passage de Shakespeare analysé plus haut, le destinataire active son savoir *kinesthésique* pour réellement entrer en matière avec le récit de cette image, à savoir un petit qui se lance tout seul dans l'arène de ses capacités sensorimotrices. La relation kinésique entre l'œuvre et le destinataire donne à voir un événement qui se joue dans l'interface entre les sensations kinesthésiques que nous inférons chez le personnage et le rapport de celui-ci à la réalité kinétique du poids corporel et de la gravité, qu'il explore et met en jeu par son geste autonome : il s'exerce tout seul aux barres.

Pour terminer, le dessin de *La vague* (**fig. 4**) met également en image une suspension. Toutefois, elle n'est pas réalisée par la force musculaire mais par la relaxation complète des corps qui se laissent soulever par une grande vague entre le

---

<sup>32</sup> Sur l'impact psychologique de l'expérience sensorimotrice, les questions de l'image corporelle en lien avec le schéma corporel sont importantes (voir *Le Style des gestes*, introduction).

sable et le ciel. La puissance expressive de ce dessin est remarquable. Les simulations perceptives générées relèvent de registres sensorimoteurs et introspectifs multiples. De manière centrale, la sensation de suspension momentanée permise par le mouvement de la vague est identifiée immédiatement par le destinataire qui comprend l'image. La simulation implique donc une temporalité dynamique associée au rythme des vagues. Ensuite, nous engageons notre connaissance perceptive du contact de l'eau par tout le corps et de la sensation de flottement complet liée à une projection vers l'avant, projection anticipée par ce que nous savons du parcours d'une telle vague. La suspension de quelques secondes sur l'arrêt de la vague sera suivie de l'enroulement sonore de la crête et de la plongée agréable des enfants. Enfin, ceux-ci sourient et arquent doucement la tête en arrière. Notre inférence est ici introspective, où l'objet de l'introspection est la sensation de plaisir sensorimoteur (tactile, kinesthésique, kinétique par le portage de l'eau), construisant une relation *kinésique* entre les enfants. Car ceux-ci partagent tous ensemble cette concentration sur leurs sensations qui sont entièrement personnelles tout en étant communes et simultanées.

\*

Ainsi, les simulations perceptives sont centrales à la compréhension d'images aussi bien littéraires que graphiques. Nous avons vu chez Michaux, Proust et Shakespeare que le processus engage des registres de savoirs sensorimoteurs et introspectifs, où l'effort introspectif peut avoir pour objet les ressentis sensorimoteurs eux-mêmes – comme dans les dessins de Sempé. Et c'est la force du style graphique ou littéraire qui ranime le langage et le regard, nous permettant de recréer les profondeurs de la vision de l'artiste qui pense en gestes et qui nous offre les moyens de développer nos capacités à découvrir de nouveaux accès au réel et à percevoir de façon plus pleine.