



Chapitre de livre

2017

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

« Une prunelle énamourée dans un visage de glace »: Marcel Proust et la reconnaissance des visages

Bolens, Guillemette

How to cite

BOLENS, Guillemette. « Une prunelle énamourée dans un visage de glace »: Marcel Proust et la reconnaissance des visages. In: Visages. Guido, L. ; Hennard Dutheil de la Rochère, M. ; Maire, B. ; Pannese, F. & Roelens, N. (Ed.). Lausanne : Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé, 2017.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:96243>

Bibliothèque d'**Histoire**
de la **Médecine** et de la **Santé**

Visages

Histoires, représentations, créations

Sous la direction de

Laurent Guido, Martine Hennard Dutheil de la Rochère,
Brigitte Maire, Francesco Panese et Nathalie Roelens

Préface de Jean-Jacques Courtine



éditions
B H M S

Publié avec les soutiens suivants :

- Faculté des sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne ;
- Commission des publications de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne ;
- Institut d'Études Romanes, Médias et Arts (IRMA), Université du Luxembourg ;
- Centre d'étude des arts contemporains (CEAC, EA 3587), Université de Lille, Sciences humaines et sociales ;
- Cercle des lecteurs et des lectrices des Éditions BHMS.

Que chacun trouve ici l'expression de nos vifs remerciements.

Les Éditions BHMS publient trois séries :

- Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé ;
- Sources en perspective ;
- Hors-série.

Direction :

Vincent Barras et Brigitte Maire

Rédaction :

Brigitte Maire

Institut universitaire d'histoire de la médecine et de la santé publique
(CHUV & Faculté de biologie et de médecine de l'Université de Lausanne),

82, av de Provence, CH-1007 Lausanne

email : bhms@chuv.ch site internet : www.chuv.ch/iuhmsp/ihm_bhms

Couverture : *Agrippa* (C1) et *Caligula / Sanson* (C4), © Olivier Roller, avec son aimable autorisation

Leporello : © Olivier Roller, avec son aimable autorisation

Graphisme de couverture : François Meyer de Stadelhofen

Optimisation des images pour l'impression : David Glauser

Maquette et mise en pages : Brigitte Maire

Relecture du présent volume : Claudine Gaetzi

© 2017 Éditions BHMS

Tous droits de reproduction du texte et des illustrations, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tout pays

ISBN 978-2-940527-02-1

ISSN 1424-5388

SOMMAIRE

Jean-Jacques COURTINE XI

Prélude. L'histoire du visage est-elle possible ?

Cinéma

Laurent GUIDO 1

Entre souplesse faciale et corps photogénique. Premiers débats français
sur l'expressivité du visage au cinéma

Valentine ROBERT 31

Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan

Diane ARNAUD 51

Cinéplasticité du visage. L'art troublant du *deux en un*

Arts

Nathalie ROELENS 71

La hantise du visage chez Roland Barthes et Gilles Deleuze

Lucienne PEIRY	89
Le visage dans l'Art Brut. Autoportraits, identités retrouvées, identités refoulées	

Franck WAILLE	111
Le visage comme miroir expressif de l'âme. Approche symbolique et pédagogique de François Delsarte	

Olivier ROLLER. Derrière le masque du pouvoir	131
<i>Propos recueillis par Céline Eidenbenz</i>	

Lettres

Lavinia GALLI MILIĆ	141
Au delà des traits. Les visages de <i>La Guerre civile</i> de Lucain	

Guillemette BOLENS	155
« Une prune énamourée dans un visage de glace » Marcel Proust et la reconnaissance des visages	

Matthew CALARCO	169
Le face-à-face au delà de l'anthropocentrisme	

Rachel FALCONER	183
Face à l'Autre par la métaphore. <i>Le Système périodique</i> de Primo Levi	

Identités

David LE BRETON	209
Le visage à l'épreuve de l'identité	

Alexandre DUBUIS	225
La défiguration. Miroir déformant pour autrui et pour soi	

Claude VOELIN	235
Le visage, médiateur des rapports humains. Quelques approches psychologiques	

Jacques LANARÈS	251
Visage trompeur ? Neuropsychologie et expressions faciales	

Caractères

Jérôme WILGAUX	285
De quoi faut-il se défier ? Lectures physiognomoniques des visages dans l'Antiquité gréco-romaine	

Francesco PANESE	301
Visages de la diversité humaine entre science, esthétique, morale et politique	

Damien DESSIMOZ & Christophe CHAMPOD	327
Évolution des techniques de reconnaissance des visages à des fins policières (19 ^e –21 ^e siècles)	

Cliniques

Brigitte MAIRE	349
Voir la mort dans les traits du visage. Le « faciès hippocratique » chez Celse	

Patrick SCHOETTKER & Jean-Philippe THIRAN	365
Le visage dans le théâtre des opérations. Clés de lecture en anesthésie	

Pascal BYRDE, épithésiste et « passeur de visages »	379
<i>Propos recueillis par Salvatore Bevilacqua</i>	



Notices bio-bibliographiques	395
------------------------------------	-----



Olivier Roller. *Figures du pouvoir* (leporello)

« UNE PRUNELLE ÉNAMOURÉE DANS UN VISAGE DE GLACE ».

MARCEL PROUST ET LA RECONNAISSANCE DES VISAGES* _____

Guillemette Bolens

Je ne veux pas écrire ce qui ne m'étonne pas.

Paul VALÉRY, « Poïétique », *Cahiers II* (1974 : 993)

Résumé

Dans *La Recherche du temps perdu*, Proust met la kinésie en récit avec une attention, une finesse et une précision remarquables. La kinésie est ce que Proust appelle « jeu de physionomie », soit ce « langage rapide, direct » des corps en interaction, qui est à la fois « figuré comme une image » et « surprenant » comme une « réplique », comme les paroles d'un dialogue. La kinésie est intermédiaire non seulement parce qu'elle a lieu entre les personnes, mais aussi parce qu'elle engage des formes expressives qui se croisent : parole et geste souvent participent ensemble des « jeux de physionomie », le geste devenant réplique et le verbe marquant le corps qui l'énonce. Dans ce contexte, reconnaître ou méconnaître un visage joue un rôle particulièrement notable, comme ce genre d'événements interpersonnels résume une problématique centrale de la *Recherche*, à savoir l'impossibilité de connaître l'autre entièrement et de façon définitive.



Dans « Chardin et Rembrandt », Proust fait référence à « ce langage, figuré comme une image, mais rapide, direct, surprenant comme une réplique et que nous appelons le jeu de la physionomie¹ ». Le « jeu de la physionomie » est également appelé « expression de physionomie » dans *La Recherche du temps perdu*². Il ne concerne ni le corps réduit à un ensemble d'organes dont certains seraient sensoriels et peut-être expressifs, ni des facultés de cognition et de communication qui seraient accessoirement incarnées. Ces phrases renvoient plutôt à une corporéité toujours relationnelle, vectrice d'une connaissance interactive entre vivants, d'une « expression » et d'un « jeu » intersubjectifs. C'est ce que je désignerai par le terme de kinésie³. Anne Simon, dans son analyse de l'interprétation musicale et théâtrale dans la *Recherche*, fait référence à cette dimension de l'interaction humaine, quand elle écrit :

* L'écriture de cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique intitulé « Kinesic Knowledge in Anthropology and Literature » (Division I, n° 100016_150264), mené sous la direction de l'auteure.

1 PROUST, « Chardin et Rembrandt », *Contre Sainte-Beuve* (1971 : 378).

2 Voir par ex. *Guermites* 168.

3 Je traite de la kinésie et de ses paramètres théoriques et historiques dans BOLENS (2008 ; 2010 ; 2011a et b ; 2012a et b ; 2014 ; 2016).

[C]e que perçoit l'auditeur ou le spectateur, ce sont des attitudes, des intonations, des sons qui sont d'emblée des significations, et qui ne renvoient pas à une intelligibilité extérieure selon laquelle peu importe en définitive le support du signe du moment qu'on accède à son sens. [...] Proust établit que sens et sensible ne sont pas séparés, ayant une origine commune, celle du corps⁴.

Que le sens et le sensible soient soudés pour Proust n'implique pas toutefois une immédiateté du sens. La kinésie est événementielle et intermédiaire. Elle relève toujours d'un processus de déchiffrement et d'une réactivité cognitive aux gestes d'autrui – raison pour laquelle Proust met la kinésie en récit et la raconte avec autant de précision, de finesse et d'attention. Ce « langage rapide, direct » de la physionomie est en même temps « figuré comme une image » et, s'il est « surprenant », il l'est comme une « réplique », comme la parole d'un dialogue. La kinésie est intermédiaire non seulement parce qu'elle a lieu entre les vivants, mais aussi parce qu'elle engage des formes expressives qui se croisent : parole et geste souvent participent ensemble des « jeux de physionomie », le geste devenant réplique et le verbe adhérent au corps qui l'énonce. L'œuvre de Proust met en acte cet enchevêtrement par une écriture de la kinésie qui se déploie dans une temporalisation subtile de l'action narrative, ainsi que par la puissance évocatrice d'une figuralité complexe. Elle le fait également par la médiation aléatoire de l'imaginaire. C'est ce que nous allons voir progressivement.

Pour ce qui est des personnages, Valérie Dupuy met en évidence l'importance d'une certaine forme de temporalité dans les portraits de la *Recherche* :

L'apparition d'un personnage prend rarement la forme, chez Proust, d'une séquence purement descriptive. En lieu et place du portrait traditionnel, qui détaille plus ou moins longuement les différentes caractéristiques physiques d'un être, Proust choisit de disséminer dans son récit une multiplicité d'instantanés généralement brefs, qui saisissent le personnage en action, non pas arrêté sous le regard du narrateur qui le détaillerait, mais fugitif⁵.

En ce qui concerne les visages en particulier, le texte manifeste « un refus de la description "intellectuelle" et recomposée artificiellement d'un visage tel que nous savons qu'il doit être, et tel qu'une longue expérience nous aurait permis de le connaître. Au portrait traditionnel, qualifié parfois de "réaliste", Proust oppose un réalisme nouveau, entièrement moderne, qui fait la somme d'une brassée d'impressions fugitives que l'écriture détache rapidement pour nous⁶ ». Ces impressions constituent une partie majeure de la narration, et l'attention du narrateur se concentre souvent sur elles. Nous allons commencer par le voir dans l'un des passages à travers lesquels Proust fait le portrait éminemment mobile de Legrandin.



En sortant de la messe, le narrateur et son père aperçoivent Monsieur Legrandin. Un homme est en train de le présenter à la femme d'un propriétaire terrien des environs.

4 SIMON (2011 : 62).

5 DUPUY (2003 : 122).

6 DUPUY (2003 : 132).

Trois pages sont consacrées à la description du personnage récurrent de Legrandin, dont le portrait segmenté ne nous décrit pas tant ses traits que sa kinésie.

La figure de Legrandin exprimait une animation, un zèle extraordinaire; 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, M^{me} 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 empressement 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 (*Swann* 123).

Il peut paraître singulier de commencer une réflexion sur le visage chez Proust par la description d'un postérieur. Mais c'est que cette description met en scène un aspect majeur de la kinésie, qui est le sentiment de connaître ou non une personne. Le narrateur remarque :

Et je ne sais pourquoi cette ondulation..., ce flot... éveillèrent tout d'un coup dans mon esprit la possibilité d'un Legrandin tout différent de celui que nous connaissions.

Que signifie connaître Legrandin et concevoir qu'il puisse être autre en raison d'un mouvement inattendu de ses arrières ? L'humour à la fois nuancé et imparable qui caractérise le style de Proust se fait évidemment sentir ici. Mais il reste que cette description n'est pas seulement spirituelle (contrairement à cette chair qui ne manifeste aucune « expression de spiritualité »), elle élabore aussi la question du travail interprétatif lié à la kinésie, et ce d'autant plus clairement que l'attitude de Legrandin va s'avérer feinte : Legrandin va faire semblant, nous allons le voir, de ne pas reconnaître Marcel et son père. Ceci va modifier la perception que Marcel a de cette personne pourtant connue, confirmant son doute initial au vu des ondulations charnues de son postérieur, bizarrement révélatrices d'un hiatus entre performance sociale et authenticité relationnelle. Le phénomène complexe par lequel s'élabore le sentiment de connaître et de reconnaître une personne est donc problématisé dans cet épisode. Et il concerne la kinésie du corps relationnel en son entier : le visage et le reste.

Le passage se termine avec ces mots concernant l'attitude de Legrandin :

Elle était comme toute attitude ou action où se révèle le caractère profond et caché de quelqu'un : elle ne se relie pas à ses paroles antérieures, nous ne pouvons pas la faire confirmer par le témoignage du coupable qui n'avouera pas ; nous en sommes réduits à celui de nos sens dont nous nous demandons, devant ce souvenir isolé et incohérent, s'ils n'ont pas été le jouet d'une illusion ; de sorte que de telles attitudes, les seules qui aient de l'importance, nous laissent souvent quelques doutes (*Swann* 125).

Les attitudes les plus importantes, les plus révélatrices, échappent ainsi à la reconnaissance explicite et à l'explication. Les doutes suscités se dessinent après le spectacle d'expressions kinésiques que le texte va, lui par contre, décrire en détails. Suite à sa courbette empressée, Legrandin se déplace vers une voiture et :

L’empreinte de joie timide et dévouée que la présentation avait marquée sur son visage y persistait encore. Ravi dans une sorte de rêve, il souriait, puis il revint vers la dame en se hâtant et, comme il marchait plus vite qu’il n’en avait l’habitude, ses deux épaules oscillaient de droite et de gauche ridiculement, et il avait l’air tant il s’y abandonnait entièrement en n’ayant plus souci du reste, d’être le jouet inerte et mécanique du bonheur (Swann 123).

La description du sourire et de la démarche de Legrandin dans ces lignes n’implique pas un effort cognitif et interprétatif particulièrement exigeant chez le lecteur, car les signifiés auxquels il est fait référence sont relativement simples : Legrandin sourit de joie et ses épaules oscillent.

La suite est plus complexe. Legrandin croise le narrateur et son père, et feint de ne pas les voir :

Son visage restait ingénu au-dessus d’un veston souple et droit qui avait l’air de se sentir fourvoyé malgré lui au milieu d’un luxe détesté (Swann 123–124).

Dans la phrase précédente, c’est Legrandin *qui avait l’air* – en l’occurrence « d’être le jouet inerte et mécanique du bonheur » ; maintenant c’est un veston *qui avait l’air* de « se sentir fourvoyé malgré lui au milieu d’un luxe détesté ». *Avoir l’air* passe de Legrandin, devenu l’objet trivial et mécanique d’un affect (comme si le bonheur était une loi de physique), à un objet doué d’affects complexes, puisque le veston a l’air de se sentir non seulement fourvoyé, mais encore fourvoyé *malgré lui*. Et il se sent fourvoyé où ?, dans un luxe détesté, c’est-à-dire dans une abstraction (un luxe) qui suscite une émotion (de la détestation). Un humain dépourvu d’intentionnalité est vêtu d’un objet pourvu d’intentionnalité (le veston ne voulait pas être là, sous le visage de Legrandin, mais il s’y trouve malgré lui, malgré ses intentions). C’est ainsi que l’organisation référentielle, la grammaire et le style de la phrase traduisent le déni de responsabilité de Legrandin : *c’est la faute au veston ! Il est perdu, je ne peux donc vous reconnaître*. Cette logique merveilleusement irrationnelle est néanmoins compréhensible du point de vue de l’expressivité kinésique. Le génie de Proust vient de ce qu’il est capable de la communiquer par l’écriture.

Par son style, qui joue librement avec les catégories et les analogies, Proust fait entrer le destinataire en scène à travers un travail cognitif déclaré⁷. La répétition de *avoir l’air* opère comme point de jonction et de démarcation dans l’emploi des catégories : le sujet a l’air d’un objet ; l’objet a l’air d’avoir des émotions. De plus, *avoir l’air* renvoie implicitement à l’acte de perception qui synthétise la multiplicité des signes kinésiques dans la globalité d’un *air*. L’acte perceptif du narrateur qui synthétise l’*air* de Legrandin et de son veston pointe vers l’acte perceptif du destinataire de cette synthèse exprimée langagièrement dans le texte. L’acte perceptif du lecteur qui entend qu’un veston *se sent fourvoyé malgré lui* l’engage de manière incontournable : pas moyen de se réfugier dans une quelconque et hypothétique transparence référentielle. Et c’est cette contagion des catégories et des registres qui va permettre, nous le verrons, l’expression et la compréhension d’un acte kinésique contradictoire.

7 Sur le rapport du lecteur à l’acte de lecture, voir MACÉ (2011).

L'expression faciale qui crée du désarroi au niveau du veston est la suivante :

Cependant, nous sortions du porche, nous allions passer à côté de lui, il était trop bien élevé pour détourner la tête, mais il fixa de son regard soudain chargé d'une rêverie profonde un point si éloigné de l'horizon qu'il ne put nous voir et n'eut pas à nous saluer. Son visage restait ingénu au-dessus d'un veston souple [...] (Swann 123).

L'acte qui consiste à faire semblant de ne pas reconnaître une personne apparaît ailleurs dans *La Recherche*, par exemple chez Saint-Loup, dans *Le Côté de Guermantes*. Au moment où le narrateur comprend que Saint-Loup avait feint de ne pas le reconnaître, il pense ceci :

Ainsi il m'avait reconnu ! Je revoyais encore le salut entièrement impersonnel qu'il m'avait adressé en levant la main au képi, sans un regard dénonçant qu'il me connût, sans un geste qui manifestât qu'il regrettait de ne pouvoir s'arrêter. Évidemment cette fiction qu'il avait adoptée à ce moment-là, de ne pas me reconnaître, avait dû lui simplifier beaucoup les choses. Mais j'étais stupéfait qu'il eût su s'y arrêter si rapidement et avant qu'un réflexe eût décelé sa première impression (*Guermantes* 168).

Il est intéressant que le terme de *fiction* soit employé dans ce contexte. La simulation de Saint-Loup est un acte de fiction réalisé kinésiquement. Un cran plus loin, la feintise de Legrandin, qui fait semblant de ne pas voir le narrateur et son père revenus sur leurs pas, sera suivie d'un acte de fiction plus compliqué, car la non-reconnaissance feinte de Legrandin sera accompagnée simultanément de l'expression d'une amitié hyperbolique pour les mêmes personnes. Ainsi, la kinésie est traitée par Proust comme un champ narratif : une histoire s'y déroule et cette histoire peut être fictive, dès lors qu'elle est agie par les corps mobiles qui la dessinent.

Nous croisâmes près de l'église Legrandin qui venait en sens inverse conduisant la même dame à sa voiture. Il passa contre nous, ne s'interrompit pas de parler à sa voisine et nous fit du coin de son œil bleu un petit signe en quelque sorte intérieur aux paupières et qui, n'intéressant pas les muscles de son visage, put passer parfaitement inaperçu de son interlocutrice ; mais, cherchant à compenser par l'intensité du sentiment le champ un peu étroit où il en circonscrivait l'expression, dans ce coin d'azur qui nous était affecté il fit pétiller tout l'entrain de la bonne grâce qui dépasse 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 langue secrète et invisible à la châtelaine, une prune énamourée dans un visage de glace (Swann 124).

Ce passage est un superbe acte de fiction, et il l'est à double titre. Il l'est premièrement en tant que mise en récit kinésique et description littéraire. Cette description est construite sur l'accumulation hyperbolique et évidemment ironique d'une performance émotionnelle à la fois extrême et imperceptible : le signe kinésique qui est à l'origine de la perception du narrateur est « un petit signe en quelque sorte intérieur aux paupières⁸ ». Une prune qui fait une déclaration d'amour *derrière* sa paupière est un acte fictionnel qui se déclare comme tel et qui, en même temps, par son expression

8 Swann 124.

langagière, donne les moyens au lecteur de l'imaginer. Dans le fait de penser une impossibilité, l'acte de penser existe bel et bien⁹. Et l'impossibilité pragmatique de percevoir un signe voilé par une paupière sur un coin de pupille renvoie néanmoins, grâce à l'activation de l'imaginaire du destinataire, à une réalité expressive remarquablement évocatrice d'un réel ainsi recréé par le pouvoir stylistique de l'artiste et la réceptivité du lecteur¹⁰.

Le deuxième registre fictionnel est interne au récit. Pour reprendre les termes de Proust dans sa description de la feinte de Saint-Loup, Legrandin « *adopte une fiction* ». Le message de tendresse intense que Legrandin envoie à Marcel et son père est une performance à la fois actuelle et fictive, dont la scène est un coin de prunelle bleue :

[...] cherchant à compenser par l'intensité du sentiment le champ un peu étroit où il en circonscrivait l'expression, dans ce coin d'azur qui nous était affecté [...] (Swann 124).

La fiction adoptée par Legrandin (*je ne vous reconnais pas mais je vous aime profondément*) juxtapose, d'une part, un signe kinésique voilé (par la paupière) bien qu'hyperbolique par compensation et, d'autre part, une attitude en contradiction avec ce signe (il ne les reconnaît pas). Ainsi, le travail de fiction donne un accès augmenté à la réalité d'une expression faciale complexe, grâce à la mise en mots et au travail de l'imagination que ces phrases suscitent, où la physionomie joue dans l'intervalle qui unit et sépare le sensible et son sens, avec tous les degrés de véracité et de feintise que cet intervalle peut permettre d'engendrer.

Après sa surprise concernant Saint-Loup, le narrateur poursuit ainsi :

J'avais déjà remarqué à Balbec que, à côté de cette sincérité naïve de son visage dont la peau laissait voir par transparence le brusque afflux de certaines émotions, son corps avait été admirablement dressé par l'éducation à un certain nombre de dissimulations de bienséance et que, comme un parfait comédien, il pouvait dans sa vie de régiment, dans sa vie mondaine, jouer l'un après l'autre des rôles différents (Guermentes 168).

Le contraste est proposé entre le visage, dont la peau laisse voir par transparence les afflux émotionnels, et le corps dont la kinésie a été dressée à pouvoir feindre et dissimuler selon les besoins des contextes sociaux. Pourtant, la non-reconnaissance qui a frappé Marcel concernait tout autant l'expression faciale de Saint-Loup – il est fait référence au regard de celui-ci. Et inversement, c'est bien le corps de Legrandin qui révèle son fond. L'expressivité kinésique et la feinte sociale ne se suffisent pas d'une dichotomie entre visage transparent et corps dressé. L'affaire est plus diffuse et cette intrication, qui touche toute « l'expression de physionomie » d'une personne, touche également le langage.

9 À ce sujet, voir LAVOCAT (2010).

10 Anne SIMON (2011: 219) écrit très justement que la « référence proustienne s'avère ainsi le contraire exact d'une monstration [...] : elle n'est pas un fait (montrer une réalité extratextuelle), mais une fonction ou un acte (rendre compte de la profondeur de la réalité par un style adéquat). Si le réel est structuré par des horizons, sensibles ou personnels, c'est donc cette structuration qui est le but du processus référentiel, plus qu'un improbable étant ».

En effet, le narrateur apprend par les médisances de Jupien la possible ambiguïté des sentiments de Françoise à son égard. Il explique cela comme une découverte :

Car à cette époque-là je me figurais encore que c'était au moyen de paroles qu'on apprend aux autres la vérité (*Guermentes* 59).

Mais la première, Françoise me donna l'exemple [...] que la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée, et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement, sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique, les changements atmosphériques (*Guermentes* 59).

Il y a donc un pouvoir de communication de la kinésie, mais qui échappe à une régulation stricte. Par elle s'exprime l'extrême difficulté de connaître autrui et de s'en faire connaître. Le narrateur s'étonne de s'en rendre compte si tard alors qu'il admet être lui-même le théâtre de ce hiatus entre paroles sans vérité et « confidences involontaires de mon corps et de mes actes¹¹ ».

Bien qu'il semblât à Marcel que le visage de Françoise, quand elle venait lui prodiguer sa bienveillante attention, « devenait transparent », lui permettant d'apercevoir « en elle la bonté et la franchise », les propos acerbes rapportés par Jupien lui font comprendre « l'impossibilité de savoir d'une manière directe et certaine si Françoise m'aimait ou me détestait¹² » :

Et ainsi ce fut elle qui la première me donna l'idée qu'une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard (comme un jardin qu'on regarde, avec toutes ses plates-bandes, à travers une grille), mais 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 (*Guermentes* 61).

L'impossibilité d'avoir un accès direct aux ressentis d'autrui est une difficulté qui est exprimée de façon centrale dans la *Recherche*. Cette difficulté est tempérée dans un passage en particulier par le biais d'une analogie qui précisément articule la kinésie et le langage, ainsi que leur capacité, parfois, à se faire entendre malgré tout. Faisant référence à l'emploi du mot « justement » par Andrée, le narrateur explique que ce terme « était de la famille de certains regards, de certains gestes, qui, bien que n'ayant pas une forme logique, rationnelle, directement élaborée pour l'intelligence de celui qui écoute, lui parviennent cependant avec leur signification véritable, de même que la parole humaine, changée en électricité dans le téléphone, se refait parole pour être entendue¹³ ». La transparence expressive des visages et des paroles étant éminemment

11 *Guermentes* 59.

12 *Guermentes* 60.

13 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 488.

relative, il existe néanmoins la possibilité d'un jeu de détours non démontrable qui conduit malgré tout, parfois, la «signification véritable» à bon port.

Il est à noter que cet aléatoire s'inscrit dans la référence au téléphone. Cette invention technologique permet de figurer le transport artificiel d'un sens communiqué et communicable. En même temps, cette image métaphorique confirme l'idée qu'une connaissance directe d'autrui est inenvisageable: l'autre est déjà d'emblée trop loin puisqu'un téléphone est nécessaire pour lui parler. La référence à une autre invention technologique, la radiographie («les rayons X¹⁴»), est également intéressante à cet égard, car elle sert à signifier le hiatus qui trouble perpétuellement la communication non seulement interpersonnelle, mais aussi intrapersonnelle, alors même que cette technique donne accès à l'intériorité de la personne. Le narrateur commence par signifier l'idée du hiatus interpersonnel:

L'image que les autres se font de nos faits et gestes ne ressemble pas plus à celle que nous nous en faisons nous-même qu'à un dessin quelque décalque raté où tantôt au trait noir correspondrait un espace vide, et à un blanc un contour inexplicable (*Guermantes* 262).

Ce décalage perpétuel est vrai également pour l'image que nous nous faisons de nous-mêmes:

Quelqu'un qui a l'habitude de sourire dans la glace à sa belle figure et à son beau torse, si on lui montre leur radiographie, aura devant ce chapelet osseux, indiqué comme étant une image de lui-même, le même soupçon d'une erreur que le visiteur d'une exposition qui devant un portrait de jeune femme lit dans le catalogue: Dromadaire couché. Plus tard cet écart entre notre image selon qu'elle est dessinée par nous-même, ou par autrui, je devais m'en rendre compte pour d'autres que moi, vivant béatement au milieu d'une collection de photographies qu'ils avaient tirés d'eux-mêmes tandis qu'alentour grimaçaient d'effroyables images, habituellement invisibles pour eux-mêmes, mais qui les plongeaient dans la stupeur si un hasard les leur montrait en leur disant: «C'est vous» (*Guermantes* 263).

Les *images* que nous nous faisons d'autrui et de nous-mêmes sont nourries de notre *imagination*. Elles ne relèvent en rien de l'illusion mimétique attendue d'une photographie. Autrui est «une ombre où nous pouvons tour à tour *imaginer* avec autant de vraisemblance que brillent la haine et l'amour¹⁵».

Dans les cas où l'idée que nous nous faisons de l'autre a été longtemps le terrain de jeu de notre imagination, la rencontre de la personne réelle peut être un choc.

Notre imagination étant comme un orgue de Barbarie détraqué qui joue toujours autre chose que l'air indiqué, chaque fois que j'avais entendu parler de la princesse de Guermentes-Bavière, le souvenir de certaines œuvres du xvi^e siècle avait commencé à chanter en moi. Il me fallait l'en dépouiller maintenant que je la voyais en train d'offrir des bonbons glacés à un gros monsieur en frac (*Guermentes* 36).

¹⁴ *Guermentes* 263.

¹⁵ *Guermentes* 61, je souligne.

Le choc est plus fort encore au moment où Marcel rencontre enfin Bergotte, l'auteur qu'il admire tant et qu'il découvre si différent de ce qu'il avait imaginé. À travers les pages qui décrivent cette rencontre, le lien entre kinésie et style littéraire va se faire à travers le *visage*: visage corporel et « visage » comme mot. Nous poursuivons ainsi la piste de cet entrecroisement compliqué entre langages kinésique et linguistique.

Ce nom de Bergotte me fit tressauter comme le bruit d'un revolver qu'on aurait déchargé sur moi, mais instinctivement pour faire bonne contenance je saluai; devant moi, comme ces prestidigitateurs qu'on aperçoit intacts et en redingote dans la poussière d'un coup de feu d'où s'envole une colombe, mon salut m'était rendu par un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire. J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une œuvre immense que j'avais pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit expressément pour elle, mais à laquelle aucune place n'était réservée dans le corps trapu, rempli de vaisseaux, d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus et à barbiche noire qui était devant moi. Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage, du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire (*À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 117-118).

Le corps de Bergotte diffère de l'image construite par l'imagination de Marcel et ceci conduit Proust à revenir sur le décalage qu'il souligne de façon réitérée entre le « monde vrai » et le « monde imaginé » – décalage d'autant plus difficilement gérable que les « sens ne poss[èd]ent pas beaucoup plus le don de la ressemblance que l'imagination¹⁶ ».

Ce faisant, le narrateur va s'engager dans une réflexion autour de la voix puis du style de Bergotte, qui va aménager un pont entre les termes du hiatus. En entendant Bergotte parler lors du dîner où il fait sa connaissance, le narrateur s'étonne et déclare qu'il avait « un organe bizarre¹⁷ ». À cela s'ajoute que sa diction lui semble « entièrement différente de sa manière d'écrire¹⁸ ». Car « la voix sort d'un masque sous lequel elle ne suffit pas à nous faire reconnaître d'abord un visage que nous avons vu à découvert dans le style¹⁹ ». Il existe donc bien une catégorie de visage qui est reconnaissable à découvert, et elle existe dans le style littéraire de l'auteur. C'est là qu'une éventuelle transparence pourrait, à terme, se situer (dans « la transparente beauté de ses livres²⁰ »). Puis, par un travail d'analyse important, le narrateur résorbe progressivement l'espace qui sépare les paroles sorties du masque perçu devant la personne de Bergotte et le visage montré ouvertement dans le style écrit de celui-ci.

Les paroles méconnaissables sorties du masque que j'avais sous les yeux c'était bien à l'écriture que j'admirais qu'il fallait les rapporter, elles n'auraient pu s'insérer dans ses livres à la façon d'un puzzle qui s'encadre entre d'autres, elles étaient dans un autre plan et nécessitaient une

16 À *L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 118.

17 À *L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 120.

18 À *L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 120.

19 À *L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 120.

20 À *L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 118.

transposition moyennant laquelle un jour que je me répétais des phrases que j'avais entendu dire à Bergotte, j'y retrouvai toute l'armature de son style écrit, dont je pus reconnaître et nommer les différentes pièces dans ce discours parlé qui m'avait paru si différent (*À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 122-123).

L'acte de reconnaissance ici concerne l'armature du style. C'est là que se situe le visage du portrait proustien de Bergotte, élaboré sur la longueur de plusieurs pages et par l'analyse du rapport au langage de ce personnage. L'armature de ce portrait se révèle à travers l'attention du narrateur. La reconnaissance s'applique à cette sorte de visage-là, et il est remarquable que, pour inclure son analyse de la diction dans l'effort de transposition autorisant cette reconnaissance, Proust donne pour exemple la manière qu'a Bergotte de prononcer le mot *visage*.

À un point de vue plus accessoire, la façon spéciale, un peu trop minutieuse et intense, qu'il avait de prononcer certains mots, certains adjectifs qui revenaient souvent dans sa conversation et qu'il ne disait pas sans une certaine emphase, faisant ressortir toutes leurs syllabes et chanter la dernière (comme pour le mot «visage» qu'il substituait toujours au mot «figure» et à qui il ajoutait un grand nombre de *v*, d'*s*, de *g*, qui semblaient tous exploser de sa main ouverte à ces moments), correspondait exactement à la belle place où dans sa prose il mettait ces mots aimés en lumière, précédés d'une sorte de marge et composés de telle façon dans le nombre total de la phrase, qu'on était obligé, sous peine de faire une faute de mesure, d'y faire compter toute leur «quantité» (*À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 123).

La diction de *visage* chez Bergotte s'accompagne d'une ouverture de la main au moment d'énoncer le mot, dans une prolifération des consonnes qui le constituent (*v*, *s*, *g*). Le *visage* en parole et en geste alors rejoint le *visage* écrit, dans un style qui lui donne une prépondérance identifiée comme équivalente dans l'oral et dans l'écrit de l'artiste. Ainsi, la transposition pensée par Marcel a permis la reconnaissance du visage stylistique de Bergotte aussi bien dans sa parole que dans son écriture, dépassant le choc initial d'un corps ne correspondant pas à l'image que l'œuvre de l'artiste avait suggérée. Le rôle joué par le geste de la main dans cette mise en cohérence est à souligner : le corps n'est plus présenté comme problématique en raison de son apparence et de ses traits (nez en colimaçon), car il participe au sens par sa kinésie (élocution et geste de la main) – «il ajoutait un grand nombre de *v*, d'*s*, de *g*, qui semblaient tous exploser de sa main ouverte à ces moments²¹». Ce geste est reconnaissable dans l'écrit par la place que le style des phrases lui donne (il «correspondait exactement» à cette place). Et c'est donc dans la relation fluctuante du langage et de la kinésie que le visage se dessine. Le style kinésique aménage une jointure chez la personne entre l'élocution de sa parole et les signes de son écriture. Le visage est cette jointure.

Enfin, le travail d'analyse qui autorise une mise en cohérence, permettant la reconnaissance du visage de Bergotte, évoque les analyses de Marcel parlant des visages des jeunes filles de la petite bande. Or, il est remarquable que le moteur central de ce phénomène cognitif fondamental soit la capacité d'étonnement, c'est-à-dire

21 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 123.

un processus cognitif et affectif organisé autour du passage d'un non-savoir à la réalisation d'un savoir dont les limites sont reconnues.

D'ailleurs comme, devant elles, je n'étais pas encore blasé par l'habitude, j'avais la faculté de les voir, autant dire d'éprouver un étonnement profond chaque fois que je me trouvais en leur présence. Sans doute pour une part cet étonnement tient à ce que l'être nous présente une nouvelle face de lui-même; mais tant est grande la multiplicité de chacun, la richesse des lignes de son visage et de son corps, lignes desquelles si peu se retrouvent, aussitôt que nous ne sommes plus auprès de la personne, dans la simplicité arbitraire de notre souvenir [...] (À *L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 477).

Le souvenir sélectionne des aspects toujours limités et, dès que la personne réapparaît, « toutes les autres qualités oubliées qui font équilibre à celle-là nous assaillent, dans leur complexité confuse²² » :

Le visage humain est vraiment comme celui d'un Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois (À *L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 477-478).

Ainsi, chaque « nouvelle entrevue est une espèce de redressement qui nous ramène à ce que nous avons bien vu²³ ». Voir le visage de l'autre est une capacité qui se développe et peut se perdre; elle s'estime dans la durée et dans un jeu de découvertes, d'oublis et de réminiscences. « Aussi longtemps que nous savons encore voir », écrit Proust, « au moment où le trait oublié nous apparaît, nous le reconnaissons, nous sommes obligés de rectifier la ligne déviée et ainsi la perpétuelle et féconde surprise qui rendait si salutaires et assouplissants pour moi ces rendez-vous quotidiens avec les belles jeunes filles du bord de la mer, était faite, tout autant que de découvertes, de réminiscence²⁴ ». La capacité de *voir réellement* ne va pas de soi et n'équivaut pas au simple fonctionnement oculaire. Elle implique la réactivation d'une mémoire perceptive dynamique.

La perception et la reconnaissance du visage sont possibles à la condition d'une capacité d'étonnement, par laquelle ce que la mémoire a oblitéré relance la dynamique perceptive de ce phénomène instable qu'est le visage, cette grappe d'événements expressifs perpétuellement renouvelés. Le visage n'est pas une plate-bande immobile que l'on observe à travers une grille. Le visage se perçoit dès lors que la personne de celui qui regarde s'inscrit dans le champ de cette perception, dans son espace et sa temporalité complexes, qui incarnent et réincarnent l'autre de manière fluctuante et vive. Voir l'autre, c'est être capable de cela, c'est être doué de cette capacité d'étonnement.

Ceci pose de manière plus large la question de la connaissance et de la reconnaissance chez Proust. En passant par Deleuze, Miguel de Beistegui propose une analyse qui permet de comprendre l'importance de la capacité d'étonnement dans la perception des visages. À la conception classique de la connaissance comme reconnaissance d'une identité, « Deleuze oppose une conception de la pensée comme *apprentissage*. Celle-ci est issue non d'une concordance, mais d'une discordance, non d'une

22 À *L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 477.

23 À *L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 478.

24 À *L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 478.

convergence, mais d'une divergence, bref, d'un choc nous venant de l'extérieur, par définition inanticipable et qui nous *force* à penser, c'est-à-dire à créer des outils (des concepts) à la mesure de ce qui nous arrive. Il y a, dans toute véritable création, une part de violence, un événement auquel on se voit sommé de répondre. Or, c'est de cette logique-là, selon Deleuze, que participe la *Recherche*. Si le roman est bien un roman d'apprentissage et non de reconnaissance, c'est dans le sens où le narrateur se voit, par la force des choses, contraint de produire le sens de ce qui lui arrive²⁵».

Dans cet esprit, le visage du narrateur de la *Recherche* se dessine non par la description de ses traits, mais par son style perceptif et cognitif, par les questions qu'il pose et auxquelles le sensible le somme de répondre. Son visage se situe dans l'étonnement qu'il ressent devant l'autre sous toutes ses coutures, que les raisons de cet étonnement soient loufoques ou grandioses :

[...] Et je ne sais pourquoi cette ondulation de pure matière, ce flot tout charnel [...] éveillèrent tout d'un coup dans mon esprit la possibilité d'un Legrandin tout différent de celui que nous connaissions (Swann 123).

Le visage de Marcel se laisse percevoir dans son « *et je ne sais pourquoi* », par lequel il exprime que le sensible et le sens sont articulés dans des « jeux de physionomie » liant kinésie et langage, jeux qui toujours sont plus déconcertants que ce que nous avions voulu imaginer.

Ainsi, le visage de l'autre ne se capture pas en une représentation d'organes (assemblage de nez, yeux, joues, bouche, menton, oreilles, paupières, etc). Apprendre à voir un visage est un processus de croissance qui ne peut s'élaborer que dans le terreau des corps en présence et d'une certaine forme d'attention ouverte.

Bibliographie

- Atzmon, L. (éd.) (2011)**, *Visual Rhetoric and the Eloquence of Design*, West Lafayette, Parlor Press (Visual Rhetoric Series).
- Beistegui, M. de (2007)**, *Jouissance de Proust: Pour une esthétique de la métaphore*, Paris, Éditions Michalon (Encre marine).
- Bolens, G. (2008)**, *Le style des gestes: Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Préface d'Alain Berthoz, Lausanne, Éditions BHMS (Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé). Traduction anglaise: (2012a) *The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- (2010), « Les événements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et de Jacques Tati », *Philosophie de l'image, Studia Philosophica* 69, 143–161.
[<http://archive-ouverte.unige.ch/vital/access/manager/Repository/unige:17190?query=bolens>]
- (2011a), « Les styles kinésiques: De Quintilien à Proust en passant par Tati », in: JENNY (éd.), 59–86.
[<http://archive-ouverte.unige.ch/vital/access/manager/Repository/unige:17418?query=bolens>]

25 DE BEISTEGUI (2007: 183).

- (2011b), « Arms Akimbo: Kinesic analysis in visual and verbal art », in: ATZMON (éd.), 167–204.
[<http://archive-ouverte.unige.ch/vital/access/manager/Repository/unige:19315?query=bolens>]
- (2012b), « Kinesthetic Empathy in Charlie Chaplin's Silent Films », in: REYNOLDS / REASON (éds), 143–156.
- (2014), « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *Textimage: revue d'étude du dialogue texte-image*.
[<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:74799>]
- (2016), *L'Humour et le savoir des corps: Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Clarac, P. / Sandre, Y. (éds) (1971), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- Cléder, J. / Montier, J.-P. (éds) (2003), *Proust et les images: Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Aesthetica).
- Dupuy, V. (2003), « Le temps incorporé: chronophotographie et personnage proustien », in: CLÉDER / MONTIER (éds), 115–138.
- Jenny, L. (éd.) (2011), *Le style en acte*, Genève, Métis Presses.
- Lavocat, F. (2010), « Mimesis, fiction, paradoxes », *Methodos* [en ligne] 10, mis en ligne le 27 avril 2010.
[<http://methodos.revues.org/2428>] [doi: 10.4000/methodos.2428]
- Macé, M. (2011), *Façons de lire, façons d'être*, Paris, Gallimard (NRF essais).
- Proust, M. (1971), « Chardin et Rembrandt », in: CLARAC / SANDRE (éds), 372–382.
- (1988), *Du côté de chez Swann*, Compagnon, A. (éd.), Paris, Gallimard (abréviation: Swann).
- (1988), *Le côté de Guermantes*, I. Laget, T. / Rogers, B. G. (éds), Paris, Gallimard (abréviation: Guermantes).
- (1987–1988), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Rey, P.-L. (éd.), Paris, Gallimard.
- Reynolds, D. / Reason, M. (éds) (2012), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Bristol / Chicago, Intellect.
- Robinson-Valéry, J. (éd.) (1974), *Cahiers II*, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- Simon, A. (2011), *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Honoré Champion.
- Valéry, P. (1974), « Poïétique », in: ROBINSON-VALÉRY (éd.), 985–1056.



Bibliothèque d'**Histoire**
de la **Médecine** et de la **Santé**

Visages. Histoires, représentations, créations

L. GUIDO, M. HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, B. MAIRE, F. PANESE et
N. ROELENS (dir.) avec un prélude de J.-J. COURTINE, XXII et 410 p., 2017

*Les mots du corps. Expérience de la maladie dans des lettres de patients à un médecin
du 18^e siècle: Samuel Auguste Tissot*

S. PILLOUD avec une préface d'O. FAURE, XVIII et 374 p., 2013

*Le compas & le bistouri. Architectures de la médecine et du tourisme curatif. L'exemple
vaudois (1760–1940)*

D. LÜTHI avec une préface d'A.-M. CHÂTELET, XXII et 548 p., 2012

*Body, Disease and Treatment in a Changing World. Latin texts and contexts in ancient
and medieval medicine*

D. LANGSLOW and B. MAIRE (eds), XVIII et 404 p., 2010

Anatomie d'une institution médicale. La Faculté de médecine de Genève (1876–1920)

Ph. RIEDER, XII et 392 p., 2009

Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire

G. BOLENS avec une préface d'A. BERTHOZ, XIV et 156 p., 2008

La médecine dans l'Antiquité grecque et romaine

H. KING et V. DASEN, XII et 130 p., ill. et dessins n/b, 2008

L'Ombre de César.

Les chirurgiens et la construction du système hospitalier vaudois (1840-1960)

P.-Y. DONZÉ avec un avant-propos de J. V. Pickstone, xx et 369 p., 2007

Medicina, soror philosophiae.

Regards sur la littérature et les textes médicaux antiques (1975-2005)

Textes réunis et édités par B. MAIRE, Préface de J. PIGEAUD

Ph. MUDRY, xxiv et 545 p., 2006

Bâtir, gérer, soigner – Histoire des établissements hospitaliers de Suisse romande

P.-Y. DONZÉ, 388 p., 33 ill. n/b, 2003

Visions du rêve

Sous la direction de V. BARRAS, J. GASSER, Ph. JUNOD, Ph. KAENEL et O. MOTTAZ,

288 p., 2002

Rejetées, rebelles, mal adaptées – Débat sur l'eugénisme – Pratique de la stérilisation non volontaire en Suisse romande au 20^e siècle

G. HELLER, G. JEANMONOD et J. GASSER, 2002

Médecins voyageurs – Théorie et pratique du voyage médical au début du 19^e siècle

D. VAJ, 348 p. 150 ill. n/b, 2002

La médecine à Genève jusqu'à la fin du 18^e siècle

L. GAUTIER, 746 p., 11 ill., 2001

L'Avènement de la médecine clinique moderne en Europe 1750–1815 – Politique, institutions et savoirs

O. KEEL, 544 p., 2001, coédition avec les Presses universitaires de Montréal

Soigner et consoler – La vie quotidienne dans un hôpital à la fin de l'Ancien Régime (Genève 1750–1820)

M. LOUIS-COURVOISIER, 336 p., 2000

Sources
en perspective

L'Usage du sexe. Lettres au D^r Tissot, auteur de « L'Onanisme » (1760)

Essai historiographique et texte transcrit par P. SINGY, x et 278 p., 2014

Samuel Auguste Tissot, *De la Médecine civile ou de la Police de la Médecine*

Édité par M. NICOLI avec une introduction de D. TOSATO-RIGO et M. NICOLI, LXX et 160 p., fac-similé, glossaire, index, 2009

Gabriel Tarde, « *Sur le sommeil ou plutôt sur les rêves* ». *Et autres textes inédits*

Édités par J. CARROY et L. SALMON, VIII et 228 p., index, 2009

Se soigner par les plantes. Les « Remèdes » de Gargile Martial

B. MAIRE avec un avant-propos de K. HOSTETTMANN et un dossier iconographique par M. FUCHS, XXXVI et 136 p., 2007

Hors
série

La Maternité de Lausanne – Un patrimoine pour la vie

R. FUSCHETTO (dir.), 112 p., 2017

La formation des infirmiers en psychiatrie. Histoire de l'école cantonale vaudoise d'infirmières et d'infirmiers en psychiatrie 1961–1996 (ECVIP)

J. PEDROLETTI, VIII et 231 p., 2004

75 ans de pédopsychiatrie à Lausanne. Du Bercail au Centre psychothérapeutique

T. GARIBIAN, avec un avant-propos de J.-M. HENNY, une préface de F. ANSERMET et une postface d'O. HALFON et Ph. NENDAZ, XVIII et 130 p., 2015

Anatomies. De Vésale au virtuel

V. BARRAS (dir.), 104 p., 2014, coédition avec T. Schaap éditeur

Migration et système de santé vaudois, du 19^e siècle à nos jours

M. GARIBIAN et V. BARRAS, XVI et 72 p., 2012

L'Hôpital de l'enfance de Lausanne. Histoire d'une institution pionnière de la pédiatrie suisse

M. TAVERA et V. BARRAS, XII et 188 p., 2011

eBook
et base de données

L'Imprimé scientifique. Enjeux matériels et intellectuels

M. NICOLI (éd.), x et 186 p., eBook-BHMS_3, 2014

Série Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé

Archives du corps et de la santé au 18^e siècle: les lettres de patients au Dr Samuel Auguste Tissot (1728–1797)

S. PILLOUD, M. LOUIS-COURVOISIER et V. BARRAS, 2014

Base de données en ligne: www.chuv.ch/iuhmsp/ihm_bhms

Série Sources en perspective

Documenter l'histoire de la santé et de la maladie au siècle des Lumières: les consultations épistolaires adressées au Dr Samuel Auguste Tissot (1728–1797)

S. PILLOUD, 50 p., eBook-BHMS_2, 2014

Série Sources en perspective

Maladies en lettres, 17^e–21^e siècles

Sous la direction de V. BARRAS et M. DINGES, 266 p., eBook-BHMS_1, 2013

Série Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé

cartes_BHMS

La Maternité de Lausanne. Vues historiques

Sept cartes A6 (105 x 148 mm), cartes_BHMS 2, 2017

Fleurs animées & Flore médicale

Douze cartes A5 (150 x 210 mm), cartes_BHMS 1, 2012

À paraître

Une histoire de l'orthopédie. L'Hôpital orthopédique de la Suisse romande dans le contexte international (18^e–21^e siècles)

M. KABA

Série Hors-série

Recueil des vertus de la médecine ancienne

B. GRAZ, V. BARRAS, A.-M. MOULIN, C. FORTIER (éds)

Série Sources en perspective

Genèse de la gymnastique. Usages médicaux du mouvement (1817–1847)

G. QUIN

Série *Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé*

Entre neurosciences, médecine et culture : comment expliquer l'action humaine

R. SMITH

Série *Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé*

bhms@chuv.ch

www.chuv.ch/iuhmsp/ihm_bhms

Cercle des lecteurs et des lectrices des Editions BHMS :

http://files.chuv.ch/internet-docs/ihm/ihm_cerclebhms.pdf

«Ce qui caractérise en propre le visage c'est qu'il s'agit d'un objet que l'on pourrait dire "total", si l'on accepte d'utiliser à son égard le terme que Marcel Mauss employait pour désigner certains faits sociaux, signifiant par là que les éléments de la réalité humaine dans sa totalité – qu'elle soit physique, psychologique, sociale ou politique – s'y trouvaient impliqués, sans que l'on puisse en détacher un seul aspect, au risque d'en perdre le sens». Ces mots de Jean-Jacques Courtine servent de boussole à cet ouvrage mosaïque qui invite le lecteur à cheminer sur les voies multiples de la manifestation du visage, entre cinéma, art, littérature, science, technique et culture. Résolument interdisciplinaire – et parfois même «indisciplinée» –, la pluralité des regards portés ici sur la variété des modes d'existence du visage résonne comme un éloge de cette «partie antérieure de la tête où sont le front, les yeux, le nez, la bouche», comme le définit abruptement le Littré. Chaque auteur arpente à sa manière ce composé de chair en montrant qu'il ne prend sens que dans la mesure où, comme le rappellent Deleuze et Guattari, «le visage est produit dans l'humanité».



ISBN: 978-2-940527-02-1
49 €