

Mémoire de Master

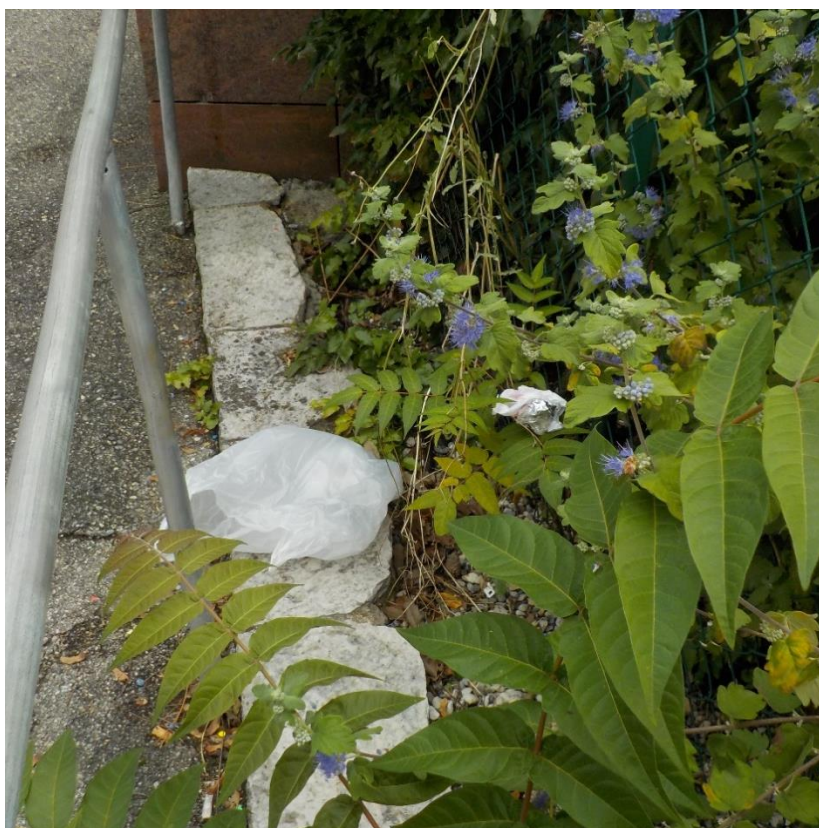
Janvier 2025

Le geste de signification de l'insignifiant chez Proust, Ponge et Perec

*Comment ces trois auteurs perçoivent-ils l'insignifiant et comment le
font-ils percevoir à la lecture ?*

Louis Coste

Sous la direction du professeur Christophe Imperiali



Université de Neuchâtel – Faculté des lettres et sciences humaines

Institut de littérature française

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à exprimer ma gratitude envers le Professeur Christophe Imperiali et envers Mélanie Exquis, qui m'ont accompagné tout au long du travail. Merci de m'avoir précautionneusement et méticuleusement guidé et d'avoir répondu à mes incessantes rafales de questions. Je remercie aussi vivement la Professeure Nathalie Vuillemin, qui m'a donné de précieux conseils lors des premières étapes de la conception de ce travail.

Je tiens également à remercier sincèrement Adrien Baumgartner, Emma Mileti, Joana Fonseca Da Silva, Marie Studer, Roxane Deriaz, Sophie Coste, Thibault Ziegler et ma grand-maman pour leur relecture attentive, leurs corrections et leurs astucieuses suggestions.

Enfin, merci à Clément Vaudroz de m'avoir aidé à réorienter mon attention sur l'insignifiant.

Table des matières

1	Introduction	3
1.1	Le geste de signification de l'insignifiant	3
1.1.1	<i>Percevoir</i> et <i>faire percevoir</i>	3
1.1.2	Un insignifiant non fonctionnel	4
1.1.3	Les étapes de la signification	5
1.2	Les trois auteurs	6
1.3	Programme et prolégomènes	8
1.3.1	Le quotidien en littérature	8
1.3.2	L'attention pour <i>percevoir</i>	9
1.3.3	La description pour <i>faire percevoir</i>	10
2	Proust et le geste de signification de l'insignifiant	13
2.1	La vision proustienne de l'insignifiant	13
2.2	Le traitement proustien du quotidien	15
2.3	<i>Percevoir</i> à la manière de Proust	18
2.3.1	L'insaisissabilité de l'insignifiant	18
2.3.2	L'expérience sans attente	20
2.3.3	La disposition idéale du sujet	22
2.3.4	<i>Percevoir</i> pour discerner les qualités du monde	25
2.4	<i>Faire percevoir</i> à la manière de Proust	28

2.4.1	Les descriptions trop longues : gratuité ou exhaustivité ?	28
2.4.2	Décrire : faire événement à partir des impressions	30
3	Ponge et le geste de signification de l'insignifiant.....	31
3.1	La vision pongienne de l'insignifiant.....	31
3.2	Le traitement pongien du quotidien	33
3.3	<i>Percevoir</i> à la manière de Ponge	36
3.3.1	L'imperceptibilité des objets	36
3.3.2	Le réapprentissage de la perception	38
3.3.3	Percevoir la complexité.....	41
3.4	<i>Faire percevoir</i> à la manière de Ponge.....	42
3.4.1	L'inachèvement, l'énumération et la répétition.....	43
3.4.2	La description-définition	47
3.4.3	La responsabilisation du lecteur	48
4	Perec et le geste de signification de l'insignifiant.....	49
4.1	La vision perecquienne de l'insignifiant	49
4.2	Le traitement perecquien du quotidien.....	51
4.2.1	L'espace urbain comme environnement significatif.....	53
4.3	<i>Percevoir</i> à la manière de Perec	54
4.3.1	L'imperceptibilité de l'insignifiant.....	54
4.3.2	L'ennui.....	56
4.4	<i>Faire percevoir</i> à la manière de Perec	59
4.4.1	Le vertige du réel.....	60
4.4.2	L'énumération comme méthode d'exhaustivité	62
4.4.3	La juxtaposition, la reformulation et leurs effets	65
5	La confrontation des approches.....	67
5.1	Les approches de l'insignifiant	67
5.2	Les approches du quotidien.....	69
5.3	Comment <i>percevoir</i> ?	70
5.4	Comment <i>faire percevoir</i> ?.....	73
6	Conclusion.....	76
	Bibliographie.....	80
	Littérature primaire	80
	Littérature secondaire.....	81

1 Introduction

1.1 Le geste de signification de l'insignifiant

1.1.1 *Percevoir et faire percevoir*

Il n'y a aucun mot dans une œuvre littéraire qui puisse passer inaperçu. En effet, lorsqu'on parcourt un livre, notre regard s'attarde (idéalement) sur chaque terme, ne serait-ce qu'un très court instant. En comparaison avec le cinéma – dont les œuvres obéissent aussi majoritairement à une logique narrative ou poétique –, de nombreux objets présents à l'image échappent à l'attention des spectateurs. Chaque mot du texte bénéficie donc d'une forme d'élection, même si son référent dans la réalité peut paraître insignifiant. Lorsqu'on est ainsi confronté à une notation qui nous paraît inutile à l'égard de la finalité de l'œuvre, on est en mesure de se demander : pourquoi l'auteur a-t-il décidé de mettre un mot sur cette chose ? Cette interrogation soulève un conflit dans notre esprit : cela sous-entend qu'on ait jugé insignifiante une notation qui par sa présence même est implicitement présentée comme signifiante. Cette tension met en jeu deux visions du concept d'insignifiance : d'une part, les choses inaperçues (dont l'existence est négligée) sont qualifiées d'insignifiantes et, d'autre part, selon une définition plus étymologique, on considère également comme insignifiant ce à quoi on n'a pas attribué de sens. Ces deux aspects soulignent que l'insignifiance est relative à une certaine perception (celle d'un individu particulier, d'un groupe ou d'une norme sociale, selon les circonstances). L'écriture crée donc une interface entre signifiant et insignifiant, non seulement en faisant percevoir l'insignifiant, mais en incitant également les lecteurs à y investir du sens. Dès lors, par l'expression « l'insignifiant », je ferai référence à un ensemble de choses ordinairement inaperçues et auquel on ne prête pas spontanément de sens. Par ailleurs, tout au long du mémoire, j'emploierai volontairement le terme de « chose(s) », compte tenu de la diversité des entités qui peuvent paraître insignifiantes (par exemple, des objets, des personnes ou encore des événements).

Un double mouvement semble donc requis par le geste de signification au niveau de l'écriture : l'écrivain doit d'abord *percevoir* l'insignifiant, puis le *faire percevoir* convenablement au lecteur à l'aide de moyens textuels. Ces actes sont certes sensoriels, mais également cognitifs, car il s'agit surtout de porter les données éprouvées à la conscience. Ainsi, lorsque je parlerai du geste de « signification » dans ce travail, je ferai référence à un processus principalement mental, qu'il ne faut pas confondre avec le phénomène purement linguistique.

Percevoir consiste à réorienter et à affiner son attention. Comme notre quotidien regorge d'éléments qui demeurent relativement inaperçus, il constitue une source d'inspiration incontournable pour les auteurs qui traitent du phénomène de l'insignifiance.

Puis, à partir du regard porté sur ce qui est désormais perçu, s'il souhaite que ses lecteurs puissent effectuer un geste de signification, un écrivain cherche à *faire percevoir*. Autrement dit, il essaie de rédiger un texte qui capte leur attention afin de leur faire changer de perspective à l'égard de l'insignifiant. Après avoir imposé les éléments perçus lors de la lecture, il incite alors les lecteurs à reconfigurer l'échelle de leur signification. Cette démarche peut influencer deux niveaux de lecture : il s'agit d'abord pour les lecteurs de changer de regard sur ce qu'un écrivain a entrevu selon le mode de signification endogène du texte. Ensuite, ces derniers peuvent modifier leur propre approche du monde, grâce à l'enrichissement que leur apporte la découverte d'une œuvre littéraire¹. En effet, en refermant le livre, les lecteurs seraient en principe capables de perpétuer le geste de signification en l'appliquant à leur expérience des éléments de la réalité qu'ils considéraient préalablement comme insignifiants.

1.1.2 Un insignifiant non fonctionnel

Marcel Proust, Francis Ponge et Georges Perec ne digressent pas inconsciemment, mais au contraire, ils instaurent volontairement l'insignifiance, c'est-à-dire qu'ils ne rendent pas saillant le rôle que joue certaines notations dans le régime de l'œuvre. En effet, si l'on se repose sur la conception du fonctionnel de Pierre Bayard dans son étude des digressions, les notations dont le sens semble absent à la lecture équivalent à « celles dont la fonction n'apparaît pas »². Dans ce cas, pourquoi ne considère-t-on pas spontanément comme insignifiantes les descriptions balzaciques, alors même qu'elles paraissent aussi excessivement fournies que celles de Proust ?

Dans la plupart des fictions, bien qu'elle puisse d'abord paraître excessivement riche, la peinture du quotidien revêt une fonction très claire : la multitude de détails fonde des plateformes initiales, des décors au sein desquels des personnages évolueront. Dans son étude de la place du quotidien dans la littérature, Sheringham confirme que ces descriptions

¹ Selon John Dewey, la lecture littéraire est une expérience impactant significativement le rapport au monde. Voir : Dewey, J., *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2014

² Bayard, P., *Le hors-sujet, Proust et la digression*, Paris : Les éditions de minuit, 1996, p.26

n'apparaissent pas insignifiantes, car « ce sont les destinées de personnages de fiction singuliers qu'[elles] éclairent »³. Ce geste de constitution évidente d'un sens soumis au récit ne correspond pas au geste de signification qui m'intéresse. De la même manière, une notation participant à un effet de réel possède une fonction évidente, qui n'est cette fois-ci pas prédictive, mais esthétique et référentielle, comme l'explique Barthes dans son étude sur les descriptions réalistes :

[Une telle notation] se trouve justifiée, sinon par la logique de l'œuvre, du moins par les lois de la littérature : son « sens » existe, il dépend de la conformité, non au modèle, mais aux règles culturelles de la représentation.⁴

Il semble qu'il ne suffit donc pas de concéder une place à quelques éléments demeurés inaperçus dans la réalité pour donner l'impression aux lecteurs d'être confrontés à une matière insignifiante. Pour ce faire, il faudrait que la notation n'apparaisse pas d'emblée signifiante au lecteur, même si le texte la présente ainsi en lui accordant une place. Un effort de signification doit être requis à la lecture. Voilà pourquoi les descriptions de Balzac ne concernent pas l'insignifiant : c'est un cas où chaque notation est directement justifiée par la fonction évidente de représenter des réalités sociales. Dans ce travail, je ne m'intéresserai qu'aux cas où aucune fonction n'apparaît immédiatement à la lecture.

1.1.3 Les étapes de la signification

L'insignifiante et la signifiante se distinguent-elles de manière qualitative, comme des catégories contraires, ou plutôt de manière quantitative, en balisant les pôles d'une échelle de signifiante ? Pour répondre à cette question, il faut se pencher sur les étapes du geste de signification de l'insignifiant, en partant du travail de l'auteur et en aboutissant aux effets de la réception de l'œuvre.

On peut avant toute chose considérer une étape initiale (*é0*) qui se divise en deux mouvements : celui de *percevoir* et celui de *faire percevoir*, où l'auteur accorde d'abord de l'attention à un élément demeuré jusqu'alors inaperçu, puis lui donne corps dans son texte. Ensuite, à la lecture, il y aurait une première étape (*é1*), où la notation insignifiante est pleinement considérée comme telle par le lecteur. Puis, lors d'une seconde étape (*é2*), un sens

³ Sheringham, M., *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p.54

⁴ Barthes, R., « L'effet de réel », dans *Communications*, n° 11, 1968, p.86-87

devient saillant dans le texte et exclut désormais la perspective insignifiante. Enfin, il peut même y avoir une troisième étape (é3), où le mode de signifiante du texte contamine le monde et les lecteurs changent alors de perception à l'égard de leur propre quotidien.

On peut considérer une même chose comme étant tantôt insignifiante, tantôt signifiante, ainsi la signification semble opérer un changement de statuts. Cette conception diachronique de l'insignifiant implique un phénomène en apparence paradoxal : lorsqu'un lecteur perçoit enfin une notation comme étant signifiante, il ne devrait plus la considérer comme insignifiante et, pourtant, il conçoit bien que celle-ci puisse paraître ainsi.

En comparant les œuvres de Proust, de Ponge et de Perec, je pourrai découvrir ce qui crée et maintient une impression d'insignifiante. De plus, je pourrai désigner différents facteurs textuels qui entraînent le passage de la première étape du geste de signification (é1) à la deuxième (é2) et de cette deuxième à la troisième (é3).

1.2 Les trois auteurs

Pourquoi avoir choisi d'étudier trois auteurs ? Il paraît peut-être plus judicieux de se concentrer sur un seul, afin d'explorer en détail les nuances de son approche et de ne pas détourner les concepts propres à chaque plume en les généralisant excessivement. Pour éviter ce problème, j'octroierai à chaque auteur une analyse autonome, avant de comparer leurs perspectives dans un second temps. Cette démarche me permettra d'extraire différentes approches de l'insignifiant de leur bulle respective. En effet, je pense que la confrontation des approches peut résoudre un enjeu surplombant qui embrasse le rapport de l'écriture au monde.

Pourquoi avoir choisi d'étudier ces trois auteurs en particulier ? Ce n'est pas uniquement parce que les trois me passionnent, mais tout d'abord, parce qu'ils partagent un intérêt commun pour la thématique du quotidien (dans lequel ils repèrent de nombreuses choses en apparence insignifiantes), pour le phénomène de l'attention relative au geste de *percevoir* et pour la description qui permet de *faire percevoir*. De plus, ils explorent les enjeux de la signification de l'insignifiant à travers des genres littéraires distincts. Alors que Proust est connu pour son long roman (*A la recherche du temps perdu*⁵), Ponge et surtout Perec offrent une panoplie d'œuvres variées qui touchent presque toutes au sujet de l'insignifiante.

⁵ Je désignerai désormais cette œuvre par l'acronyme « RTP ».

Cependant, ce ne sont pas tant les apports respectifs du roman, de la poésie et de l'essai que je vais analyser, mais davantage les effets résultant des formes de leurs textes.

Par ailleurs, le fait qu'ils écrivent tous les trois au XX^e siècle s'avère fondamental, car aux siècles précédents, ce qui ressemble le plus à des formes de digressions apparaît presque toujours signifiant en étant soumis à une logique d'ornementation des descriptions ou à une volonté d'effet de réel. Quant au XXI^e siècle, de manière générale, l'insignifiant semble presque exclusivement valorisé selon une perspective hédonique⁶, au détriment d'une approche moins préorientée de la signification du monde⁷.

Bien entendu, de nombreux et divers soubresauts artistiques ont lieu durant le XX^e siècle⁸. Ce qui m'y intéresse surtout, c'est l'évolution de trois phénomènes littéraires ou culturels qui le traversent plus ou moins linéairement : la description, la thématique du quotidien et la phénoménologie. En effet, la description change de fonction dans le récit et acquiert même un statut de genre littéraire à part entière, légitime et indépendant de l'art romanesque : on développe davantage les fonctions non narratives du langage⁹. Sheringham note qu'en parallèle, le quotidien est toujours (si ce n'est plus) au cœur de la littérature¹⁰ et il ne demeure plus aussi soumis au service de la reproduction d'une réalité. Barthes défend cette dernière hypothèse et explique qu'à cette période, « le "réel" est réputé se suffire à lui-même [...] il est assez fort pour démentir toute idée de "fonction" »¹¹. De surcroît, l'émergence et l'importance de la phénoménologie à cette époque renouvellent et développent la question de la perception du monde et de sa signification. En effet, Husserl, père de la phénoménologie, présente cette discipline comme une volonté de décrire directement notre expérience du monde dans le but de découvrir le sens qu'on impose à la réalité¹². Autrement

⁶ Je pense ici à des auteurs comme Bartelt, Bobin et Delerm. Les livres que je cite dans la bibliographie et dont ils sont les auteurs sont quelques exemples d'œuvres contemporaines cultivant le sujet de l'insignifiance. Voir *infra*, p.81

⁷ Evidemment, j'embrasse ici une perspective très large, n'ayant pas l'occasion de retracer en détail les diverses tendances de l'Histoire de la littérature.

⁸ Là encore, j'adopte une vue très englobante, à défaut de pouvoir me pencher en détail sur les évolutions et les variations de chaque phénomène littéraire qui a lieu au fil des différentes périodes et des divers mouvements du siècle.

⁹ Voir : Hamon, P., *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris : Macula, 1995, p.9

¹⁰ « [O]n s'aperçoit que depuis la fin des années cinquante s'est élaboré un ensemble de façons d'explorer et de penser la vie quotidienne qui ont depuis lors installé la question du quotidien au cœur de la culture française des deux dernières décennies du XX^e siècle et du début du XXI^e ». Sheringham, M., *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p.11

¹¹ Barthes, R., *L'effet de réel*, art. cit., p.88

¹² Voir : Husserl, E., *Méditations cartésiennes*, trad. Pfeiffer, G., Paris : Colin, 1931, p.33

dit, cette discipline étudie le lien entre l'attention et l'acte de création de sens à partir des perceptions, comme le précise Merleau-Ponty qui reprend les thèses de Husserl :

Le miracle de la conscience est de faire apparaître par l'attention des phénomènes qui rétablissent l'unité de l'objet dans une dimension nouvelle au moment où ils la brisent. Ainsi l'attention n'est ni une association d'images, ni le retour à soi d'une pensée déjà maîtresse de ses objets, mais la constitution active d'un objet nouveau qui explicite et thématise ce qui n'était offert jusque-là qu'à titre d'horizon indéterminé.¹³

La phénoménologie n'exerce pas la même influence chez les trois auteurs, mais cette philosophie semble éclaircir leur approche respective de l'insignifiant.

En somme, il semble tout à fait stratégique de faire dialoguer Proust, Ponge et Perec. J'ai l'impression que des critiques ont déjà rassemblé quelques pièces d'un grand puzzle en comparant ces auteurs sous divers prismes relatifs à l'insignifiant, au quotidien ou à la description, mais qu'ils n'ont encore jamais accordé leurs observations pour aboutir à une analyse synthétique et surplombante du geste de signification.

1.3 Programme et prolégomènes

Compte tenu des questions que soulèvent les méthodes des trois auteurs et la tension constante qu'il y a entre insignifiant et signifiant, ce travail a pour ambition de répondre à la double question suivante : comment Proust, Ponge et Perec perçoivent-ils l'insignifiant et comment le font-ils percevoir à la lecture ?

Pour étudier le fonctionnement et le résultat du geste de signification de l'insignifiant, j'analyserai un auteur après l'autre, en interrogeant à chaque fois leur approche du quotidien, leur développement de l'attention pour *percevoir* l'insignifiant et leur manière de le *faire percevoir* à travers un texte, en développant diverses formes de description. Ensuite, en comparant les analyses, je déduirai les principes fondamentaux et les effets de leur démarche. Il convient toutefois d'examiner d'abord brièvement les notions clés de ce travail.

1.3.1 Le quotidien en littérature

Qu'est-ce que le quotidien ? Plus qu'une simple liste de faits et gestes répétés chaque jour, ce phénomène englobe une dimension vaste de notre existence. Ainsi, au premier abord,

¹³ Merleau-Ponty, M., *La phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2022, p.55

le quotidien participe de notre identité, comme le suggère Blanchot dans le chapitre « La parole quotidienne » de son essai *L'Entretien infini* : « c'est ce que nous sommes en premier lieu et le plus souvent »¹⁴. Comme il se manifeste lors de phases précises de la journée et selon une organisation stable, on le désigne généralement à l'aide des concepts suivants, relevés par Sheringham dans son travail sur le quotidien (et la littérature) : « le rythme, la répétition, la festivité, l'ordinaire, le non-cumulatif, la sérialité, le générique, l'évident, le donné »¹⁵. Tous ces facteurs facilitent la conception de ce phénomène, et pourtant, il ne s'avère pas aussi lisse et intelligible qu'on se le figure à la première approche. En effet, dès lors qu'on essaie de saisir son essence, les théoriciens s'accordent pour dire qu'il « échappe »¹⁶, qu'on ne peut peut-être pas « isoler ce paramètre des autres sphères de l'existence »¹⁷ ou encore – comme le formule Alison James dans son étude portant sur ce sujet – qu'il constitue une véritable « contre-discipline [...] caractérisée par sa résistance à être saisie dans un système de pensée »¹⁸.

Pourquoi Proust, Ponge et Perec s'attardent-ils sur ce domaine insaisissable ? Blanchot met le doigt sur les deux versants du quotidien :

Il appartient à l'insignifiance, et l'insignifiant est sans vérité, sans réalité, sans secret, mais est peut-être aussi le lieu de toute signification possible.¹⁹

Je m'attarderai sur les différents traitements du quotidien pour démontrer ce qui en fait une dimension à deux facettes en apparence contraires et pour découvrir ce que les auteurs tirent de cette dualité.

1.3.2 L'attention pour *percevoir*

Qu'est-ce que l'attention ? N'est-ce pas simplement la faculté de percevoir un champ limité de qualités ? Ou plutôt la compétence de concentrer ses capacités sensorielles sur une chose ? Ou peut-être l'aiguillage du regard pour percer la réalité et l'opacité apparente du monde ? Ces quelques tentatives de définitions signalent la richesse de ce phénomène.

¹⁴ Blanchot, M., « La parole quotidienne », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.296

¹⁵ Sheringham, M., *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p.19

¹⁶ Blanchot, M., « La parole quotidienne », op. cit., p.298

¹⁷ Sheringham, M., *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p.19

¹⁸ James, A., « Thinking the Everyday : Genre, Form, Fiction », dans *L'Esprit Créateur*, vol.54, n°3, 2014, p.79, traduction personnelle

¹⁹ Blanchot, M., « La parole quotidienne », op. cit., p.298

Quoiqu'il en soit, l'attention est intentionnelle au sens brentanien²⁰, c'est-à-dire qu'elle porte sur quelque chose d'extérieur à elle-même. En effet, elle lie le sujet au monde et cela importe à Proust, à Ponge et à Perec.

Comme les œuvres des trois auteurs manifestent des visions typiques de la pensée phénoménologique, je présenterai la conception de l'attention de Merleau-Ponty, qu'il présente dans sa *phénoménologie de la perception*. Celui-ci met en avant la subtilité du dynamisme de l'attention. En effet, cette capacité n'est pas passive au point de ne révéler qu'indifféremment des qualités de la perception ni active au point de n'exprimer que des données déjà perçues et projetées dans le champ de données qu'elle discrimine. Ces deux points de vue sont respectivement celui de l'empirisme et de l'intellectualisme, que Merleau-Ponty critique d'abord, mais combine ensuite pour articuler sa vision de l'attention sous la forme d'un compromis :

L'empirisme ne voit pas que nous avons besoin d'ignorer ce que nous cherchons, sans quoi nous ne le chercherions pas, et l'intellectualisme ne voit pas que nous avons besoin d'ignorer ce que nous cherchons, sans quoi de nouveau nous ne le chercherions pas. Ils s'accordent en ce que ni l'un ni l'autre ne saisit la conscience en train d'apprendre, ne fait pas état de cette ignorance circonscrite, de cette intention « vide » encore, mais déjà déterminée, qui est l'attention même.²¹

Comment l'attention, cette « conscience en train d'apprendre », peut-elle à la fois prédéterminer et ignorer ce qu'elle désigne ? La conception de Merleau-Ponty s'articule à partir de mouvements contradictoires. Pour démêler ce paradoxe, je démontrerai comment les trois auteurs déploient l'attention, la réorientent et en distinguent les pouvoirs, afin de percevoir l'insignifiant.

1.3.3 La description pour *faire percevoir*

Comment faire percevoir l'insignifiant, sans procéder comme la presse en présentant les choses comme des événements extraordinaires, mais en laissant les lecteurs se confronter d'abord à une impression d'insignifiante ? Dans son analyse de l'effet de réel, Barthes écrit que « [l]a notation insignifiante [...] s'apparente à la description »²², parce que, selon lui, ce

²⁰ Husserl emprunte le concept de l'« intentionnalité » à son maître, Franz Brentano. Voir : Brentano, F., *Psychologie d'un point de vue empirique*, trad. de Gandillac, M., Paris : Éditions Aubier-Montaigne, 1944, livre II, chapitre 1

²¹ Merleau-Ponty, M., *La phénoménologie de la perception*, op. cit., p.52

²² Barthes, R., « L'effet de réel », art. cit., p.85

qui ne participe pas à la progression de l'histoire relève de la description. Dans son étude de l'emploi proustien de la description, Chaudier adopte la même vision que Barthes, en élargissant l'idée d'inutilité narrative à un sentiment de futilité générale résultant de la lecture :

La description, ce serait donc le déchet d'un récit ? Un récit dépourvu d'événements, de saillance existentielle ; un récit qu'on ne peut orienter vers aucune perspective un peu générale, dont aucune vérité, aucun enseignement ne se dégage, voilà ce que serait une description...²³

La description semble donc correspondre aux impressions associées à l'insignifiant, en vertu de son caractère superflu, accessoire. Cependant, au XX^e siècle, de plus en plus d'œuvres contredisent cette vision, comme le constate Robbe-Grillet dans un texte portant sur la description (inclus dans un recueil sur la littérature moderne) :

[La description] ne parle plus que d'objets insignifiants, ou qu'elle s'attache à rendre tels. Elle prétendait reproduire une réalité préexistante ; elle affirme à présent sa fonction créatrice.²⁴

Or, si la description moderne revêt une « fonction créatrice » et ne prétend plus présenter son objet selon une perspective passablement objective, c'est parce que l'importance accordée à la connaissance d'une chose est reléguée à la reconnaissance de la relation entre un sujet et la chose. Ainsi, Robbe-Grillet conclut ceci :

Tout l'intérêt des pages descriptives – c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages – n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description.²⁵

Ce changement de perspective coïncide avec l'attrait naissant pour la phénoménologie, car celle-ci élit justement la description comme méthode d'exposition de notre expérience du monde telle qu'elle est. Merleau-Ponty rappelle effectivement la consigne suivante de Husserl : « [i]l s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ni d'analyser »²⁶. Or, en phénoménologie, c'est uniquement la perception du monde qui dicte la justesse d'une description, puisque la signification du perçu se réduit à une collection d'impressions :

²³ Chaudier, S., *Proust ou le démon de la description*, Paris: Classiques Garnier, 2019, p.12

²⁴ Robbe-Grillet, A., « Temps et description dans le récit aujourd'hui », dans *Pour un nouveau roman*, Paris : Editions de minuit, 2012, p.159-160

²⁵ *Ibid.*, p.161

²⁶ Merleau-Ponty, M., *La phénoménologie de la perception*, op. cit., p.8

[P]our la description pure [...] [s]a « bonne forme » n'est pas réalisée parce qu'elle serait bonne en soi dans un ciel métaphysique, mais elle est bonne parce qu'elle est réalisée dans notre expérience.²⁷

La description de l'insignifiant doit alors être déployée sans être immédiatement interprétée, car, comme c'est l'inauguration d'une connaissance par la perception qui importe dans l'approche phénoménologique, il ne faudrait pas la brouiller d'analyses postérieures. La qualité d'une description dépend ainsi de sa faculté à reproduire une expérience perceptive.

Ricœur explique dans son article « Événements et sens » que le récit érige son contenu en événement, en même temps qu'il l'expose²⁸. Chaudier remarque qu'il en va de même pour les descriptions liées à la perception du monde : elles font de l'expérience humaine un événement. Cependant, comme leur contenu peut tout de même sembler insignifiant, elles sollicitent en quelque sorte de la part des lecteurs un acte de signification afin d'en justifier la présence dans un texte :

La description explicite les enjeux existentiels du fait de voir quelque chose en particulier ; il ne s'agit pas seulement de faire connaître la chose, mais de faire connaître que quelqu'un l'a vu et d'expliquer pourquoi cette perception compte et mérite à ce titre d'être rapportée.²⁹

En somme, la description semble être un type de discours approprié à l'insignifiant, parce que cela permet d'interpeller l'attention des lecteurs en faisant événement, sans pour autant imposer une valeur et un sens aux choses en les désignant comme extraordinaires. Je montrerai en détail dans la suite de ce travail comment Proust, Ponge et Perec emploient bel et bien la description de manière à laisser les lecteurs réaliser eux-mêmes un geste de signification de l'insignifiant.

²⁷ *Ibid.*, p.40

²⁸ Ricœur, P., « Événement et sens », dans *L'événement en perspective*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1991, p.41-56

²⁹ Chaudier, S., *Proust ou le démon de la description*, op. cit., p.224-225

2 Proust et le geste de signification de l'insignifiant

2.1 La vision proustienne de l'insignifiant

La *RTP*³⁰ contient une centaine d'occurrences du mot « insignifiant ». Stéphane Chaudier essaie de définir l'usage proustien de ce terme dans un article intitulé « L'insignifiant : de Barthes à Proust »³¹. En résumé, il y présente l'insignifiance comme l'apparence subjective de la réalité lorsqu'elle est abandonnée par le désir ou, autrement dit, éclairée par l'indifférence.

Si dans un premier temps, une chose ne suscite pas l'attention d'un individu, dans un second temps, un changement peut advenir : le désir est capable de réaiguiller le regard d'un sujet en direction de ce qui semble insignifiant en animant « un rapport passionnel à la connaissance »³². La curiosité insufflée par le désir concerne l'obtention d'une « connaissance » (au sens large du terme), qui peut être factuelle, esthétique ou même purement affective, comme dans cet extrait de la *RTP* :

Elle entrouvrait les persiennes ; [...] elle me disait l'heure, le temps qu'il ferait, que ce n'était pas la peine que j'allasse jusqu'à la fenêtre, qu'il y avait de la brume sur la mer, si la boulangerie était déjà ouverte, quelle était cette voiture qu'on entendait : tout cet insignifiant lever de rideau, ce négligeable introït du jour auquel personne n'assiste, petit morceau de vie qui n'était qu'à nous deux [...].³³

Ce que le regard de la majorité étiquette d'« insignifiant » parce qu'ordinairement « personne n'[y] assiste », le narrateur le discrimine lors d'un instant intime et en relève ainsi d'abord l'existence (« petit morceau de vie »), puis l'investit de sens en le privatisant (« qui n'était qu'à nous deux »). L'insignifiant est donc bien présenté comme relatif à un point de vue, puisque ce que la société estime « négligeable » peut être perçu et considéré avec attention grâce au désir (celui de partager un instant avec sa grand-mère, dans ce cas).

³⁰ Tout le long de ce travail, je me référerai à une édition en ligne : Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, (mis en ligne en 2023), Marcel Proust, consulté le 20.12.2024 : <https://proust.page/t/>
Ce site répertorie tous les tomes de la *RTP* et présente le texte divisé en plusieurs sections (sans doute pour faciliter la lecture). Pour chaque citation du roman, je préciserai le tome et le numéro de la section desquels provient l'extrait. Toutes les pages ont été consultées le 20.12.2024 ; je ne mentionnerai donc pas à chaque fois la date de la dernière consultation. De plus, je ne partagerai que ci-dessus l'URL du site, qui permet d'accéder aisément à chaque section.

³¹ Chaudier, S., « L'insignifiant : de Barthes à Proust », dans *Études françaises*, vol.45, n°1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, p.13-31

³² *Ibid.*, p.15

³³ Proust, M., *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., section 145

Par ailleurs, le narrateur découvre que de nombreuses expériences en apparence insignifiantes peuvent s'avérer constitutives d'un individu. Il émet progressivement cette hypothèse à mesure qu'il expérimente la mémoire involontaire – une capacité déclenchée par hasard et qui réveille des impressions du passé (contrairement à notre mémoire volontaire, qui déforme les souvenirs en les recomposant artificiellement). Plus précisément, d'après le roman de Proust, lorsqu'un individu associe par hasard deux impressions ressenties comme similaires, il éprouve un sentiment de reconnaissance et de proximité avec son « moi profond »³⁴. C'est ce qui arrive au narrateur lorsqu'il consomme l'anodine madeleine³⁵. De la même manière, dans l'extrait suivant, il réalise qu'une sensation d'humidité qui lui paraissait insignifiante se révèle « délicieu[se], paisible, riche d'une vérité durable, inexploquée et certaine »³⁶ :

En rentrant, j'aperçus, je me rappelai brusquement l'image, cachée jusque-là, dont m'avait approché, sans me la laisser voir ni reconnaître, le frais, sentant presque la suie, du pavillon treillagé. Cette image était celle de la petite pièce de mon oncle Adolphe, à Combray, laquelle exhalait en effet le même parfum d'humidité. Mais je ne pus comprendre, et je remis à plus tard de chercher pourquoi le rappel d'une image si insignifiante m'avait donné une telle félicité.³⁷

Le système de signification du monde est subjectif et partant, le narrateur doit apprendre à rehiérarchiser les éléments qui l'environnent et qui lui paraissent insignifiants. Le regard commun détourne l'attention du narrateur de perceptions importantes pour lui, qui lui étaient « cachée[s] jusque-là » : il doit dépasser l'indifférence entraînée par le désintérêt général, pour trouver, parmi la masse de choses qu'il perçoit comme insignifiantes, la part qui s'avère révélatrice pour lui, qui l'informe sur son identité. A la fin de la *RTP*, le narrateur comprend ce précepte et cherche à distinguer les aspects de ses expériences qui lui importent :

Je comprenais trop que ce que la sensation des dalles inégales, la raideur de la serviette, le goût de la madeleine avaient réveillé en moi n'avait aucun rapport avec ce que je cherchais souvent à me rappeler de Venise, de Balbec, de Combray, à l'aide d'une mémoire uniforme ; [...] la moindre parole que nous avons dite à une époque de notre vie, le geste le plus insignifiant que nous avons fait était entouré, portait sur lui le reflet de choses qui

³⁴ Cette expression figée est souvent reprise dans les ouvrages critiques sur l'œuvre proustienne. Je l'emprunte à Henri Bergson, qui l'emploie pour parler de l'identité personnelle « qui s'inscrit dans la durée », en contraste avec un moi superficiel : Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Flammarion, 2013, p.20

³⁵ Proust, M., *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., section 9

³⁶ Proust, M., *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, op. cit., section 114

³⁷ *Ibid.*

logiquement ne tenaient pas à lui, en ont été séparées par l'intelligence qui n'avait rien à faire d'elles pour les besoins du raisonnement [...].³⁸

L'approche de l'insignifiant pose donc deux problèmes : il faut non seulement d'abord apprendre à sélectionner dans la réalité ces éléments négligés, puis il faut également discriminer ce que « l'intelligence » a artificiellement ajouté à la leur signification.

Proust insiste sur la dimension trompeuse de l'insignifiant, en associant ce phénomène à celui du mensonge. En effet, parfois, des êtres cachotiers entreprennent eux-mêmes de revêtir des éléments problématiques d'un drap d'insignifiance. Par exemple, le narrateur soupçonne Albertine de dissimuler son homosexualité en donnant un air anodin aux faits racontés :

Or il m'était impossible de lui faire des reproches ou de lui poser des questions à propos de choses qu'elle eût déclarées si minimes, si insignifiantes, retenues par moi pour le plaisir de « chercher la petite bête ».³⁹

Animé par la jalousie, le narrateur reproduit alors à outrance le geste de signification : il arrête son attention sur les moindres faits et gestes des gens qu'il aime et y projette des sens créés d'après sa paranoïa. Ce qui distingue alors l'insignifiant que j'étudie en détail dans ce travail de celui investi par la jalousie relève principalement de la méthode de signification : la première version de l'insignifiant se révèle signifiante relativement à ce qui concerne véritablement l'individu qui l'expérimente, tandis que la seconde ne devient signifiante qu'en vertu du sens que lui impose le sujet par spéculation intéressée.

2.2 Le traitement proustien du quotidien

Comme on vient de le voir, le narrateur de la *RTP* se noie dans un monde où les mondanités et les histoires passionnelles bouleversent son système personnel de signification. Cette recherche de *temps perdu* consiste ainsi à rehiérarchiser la valeur des éléments qui l'entourent. L'intérêt que Proust ménage à l'égard de la « mémoire involontaire » montre que, selon lui, ce qui importe à un sujet réside dans l'expérience des choses qui constituent son identité personnelle. Or, j'ai déjà exposé plus tôt la théorie de Blanchot selon laquelle le quotidien est ce que « nous sommes en premier lieu et le plus souvent »⁴⁰. Cette régularité et ce rythme propre au quotidien fondent le phénomène de l'habitude. Proust semble sensible

³⁸ Proust, M., *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., section 459

³⁹ Proust, M., *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., section 348

⁴⁰ Blanchot, M., « La parole quotidienne », op. cit., p.296

à cet aspect-là du quotidien. Pourtant, lors d'un passage digressif, le narrateur développe d'abord l'idée selon laquelle, par sa redondance ennuyeuse, l'habitude anesthésie la conscience qu'on peut posséder de notre propre expérience (une forme d'introspection latente) :

Or, les souvenirs d'amour ne font pas exception aux lois générales de la mémoire, elles-mêmes régies par les lois plus générales de l'habitude. Comme celle-ci affaiblit tout, ce qui nous rappelle le mieux un être, c'est justement ce que nous avons oublié (parce que c'était insignifiant, et que nous lui avons ainsi laissé toute sa force). C'est pourquoi la meilleure part de notre mémoire est hors de nous [...] partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé [...] Hors de nous ? En nous pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli plus ou moins prolongé.⁴¹

La chose subjectivement insignifiante demeure inaperçue de notre conscience, à cause de l'habitude. Dans ce passage théorique, l'habitude est érigée en loi supérieure à celle de la mémoire, comme si la seconde ne dépendait que d'une double influence de la première, c'est-à-dire de ses deux mouvements contraires : l'habitude inscrit ce qu'il y a de plus qualitatif et authentique dans la mémoire, mais l'« affaiblit » immédiatement. Cette détérioration fait de l'habitude un paramètre indésirable du quotidien. Ainsi, lorsque le narrateur fantasme sa rencontre avec une personne dont on lui a vanté les charmes (la femme de chambre de la baronne Putbus), il se réjouit à l'idée de profiter d'une expérience dont il réaliserait pleinement le plaisir et la beauté grâce à son caractère justement inhabituel :

Du moins, à Balbec où je n'étais pas allé depuis longtemps, j'aurais cet avantage [...] que le sentiment de la réalité n'y serait pas supprimé pour moi par l'habitude comme à Paris où [...] le plaisir auprès d'une femme ne pouvait pas me donner un instant l'illusion, au milieu des choses quotidiennes, qu'il m'ouvrait accès à une nouvelle vie. (Car si l'habitude est une seconde nature, elle nous empêche de connaître la première dont elle n'a ni les cruautés ni les enchantements.) Or, cette illusion, je l'aurais peut-être dans un pays nouveau où renaît la sensibilité, devant un rayon de soleil, et où justement achèverait de m'exalter la femme de chambre que je désirais : [...].⁴²

Les mots employés par Proust rappellent d'abord sa vision de l'insignifiant, l'habitude étant une strate présentée ici comme étant « seconde », comme si elle surplombait l'être et masquait sa véritable « nature » inconnue. De plus, lorsqu'il est plongé dans sa routine, à cause du manque de « sensibilité » que cela entraîne, un individu semble ne pas pouvoir jouir

⁴¹ Proust, M., *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, op. cit., section 140

⁴² Proust, M., *Sodome et Gomorrhe*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., section 287

de l'objet de son désir, quand bien même il l'atteindrait. Cependant, le terme d' « illusion » employé à deux reprises et associé à l'extraordinaire souligne l'idée que ce sentiment « d'accès à une nouvelle vie » n'est qu'un mirage. Par conséquent, bien que le narrateur exprime une frustration, on peut déduire de ses réflexions que l'aspect stérilisant de l'habitude conjure les fantasmes irréalistes que notre désir et notre mémoire recherchent dans notre réalité.

Dans l'extrait précédent, le narrateur stipule que l'habitude inscrit « la meilleure part » de la réalité dans notre mémoire inconsciente. Elle est donc présentée comme étant doublement utile pour un individu : l'habitude semble renforcer les impressions de réalité tout en rejetant les projections qui pourraient mener à des déceptions (le narrateur en expérimente d'ailleurs beaucoup tout au long du roman).

L'extrait suivant, qui relate les pensées et les souffrances du narrateur alors qu'il apprend qu'Albertine a disparu, confirme l'hypothèse selon laquelle les désirs illusoires ne sont pas aussi riches et durables que ce que l'habitude inscrit au fond du cœur et de l'esprit (bien qu'elle entraîne simultanément à penser que la vie quotidienne ne puisse pas paraître signifiante) :

Il y a un instant, en train de m'analyser, j'avais cru que cette séparation [avec Albertine qui est partie] sans s'être revus était justement ce que je désirais [...]. Ainsi, ce que j'avais cru n'être rien pour moi, c'était tout simplement toute ma vie. [...] J'avais une telle certitude d'avoir Albertine auprès de moi, et je voyais soudain un nouveau visage de l'Habitude. Jusqu'ici je l'avais considérée surtout comme un pouvoir annihilateur qui supprime l'originalité et jusqu'à la conscience des perceptions ; maintenant je la voyais comme une divinité redoutable, si rivée à nous, son visage insignifiant si incrusté dans notre cœur que si elle se détache, si elle se détourne de nous, cette déité que nous ne distinguons presque pas nous inflige des souffrances plus terribles qu'aucune et qu'alors elle est aussi cruelle que la mort.⁴³

La disparition de l'Habitude (avec une majuscule et un « visage » qui la personnifient) se révèle être la cause de l'ennui douloureux d'Albertine qu'éprouve le narrateur. Il réalise dès lors qu'il ne doit plus chercher à fuir la routine, comme lorsqu'il partait à Balbec pour rencontrer la femme de chambre de Madame Putbus dans un environnement extraordinaire. Albertine partie, il sent qu'il perd « toute [s]a vie » et que l'absence d'habitude confère une douleur « aussi cruelle que la mort ». Dans ce dernier extrait, le visage de l'Habitude est

⁴³ Proust, M., *Albertine disparue*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., section 392

qualifié d'« insignifiant », ce qui souligne une ultime fois l'aveuglement qu'elle provoque en laissant inaperçues les choses qui pourraient faire sens pour un individu.

2.3 *Percevoir à la manière de Proust*

2.3.1 L'insaisissabilité de l'insignifiant

Avant même qu'une chose nous paraisse insignifiante par manque de sens, elle l'est parce qu'elle demeure ordinairement inaperçue. Un écrivain s'attardant sur les choses insignifiantes doit donc d'abord les percevoir lors de la conception et de la réalisation de son œuvre, afin de guider ensuite l'attention de ses lecteurs en direction de celles-ci.

Comme on vient de le voir, selon Proust, on ne prête pas la moindre attention aux éléments de notre quotidien à cause de l'habitude. De plus, quand bien même on se focaliserait un instant sur une chose insignifiante, si l'on n'y attribuait pas du sens, on détournerait rapidement le regard. De surcroît, même une chose qui nous apparaît un jour significative peut paraître à nouveau insignifiante le lendemain. Dans cet extrait de la *RTP*, par exemple, le narrateur perçoit le corps d'Albertine avec indifférence et s'étonne d'y avoir accordé autant d'attention :

Et en voyant ce corps insignifiant couché là, je me demandais quelle table de logarithmes il constituait pour que toutes les actions auxquelles il avait pu être mêlé [...] pussent me causer [...] des désirs d'elle qui m'eussent été, chez une autre, chez elle-même, cinq ans avant, cinq ans après, si indifférents.⁴⁴

La plupart du temps et pour la plupart des gens, la chose insignifiante ne révèle rien. Qu'est-ce qui peut alors nous aider à fixer notre attention en direction d'une telle chose ? Dans un texte sur la sémiologie, Barthes exprime bien la sensation que provoque la confrontation à ce qui semble insignifiant, en parlant d'un non-sens apparent comme d'une « certaine innocence » : « Déchiffrer les signes du monde, cela veut toujours dire lutter avec une certaine innocence des objets »⁴⁵. Ce n'est pas tant l'action de percevoir l'insignifiant qui semble particulièrement difficile à réaliser, mais plutôt celle de maintenir son attention, ce qui relève d'une « lutt[e] ».

⁴⁴ Proust, M., *La Prisonnière*, op. cit., section 384

⁴⁵ Barthes, R., « La cuisine du sens », dans *L'aventure sémiologique*, Paris : Editions du Seuil, 1985, p.228

Proust métaphorise ce problème en tissant une analogie d'ordre sémiologique⁴⁶ entre la séparation signifiant-signifié d'une chose et l'image d'une plaque matérielle cachant une lumière. Autrement dit, le signifiant est perçu comme une surface masquant la lumière du signifié qu'il recouvre. On peut synthétiser ce problème en parlant d'opacité⁴⁷. Proust développe particulièrement cette métaphore dans un passage où le narrateur essaie de convaincre ses parents de l'autoriser à aller voir la Berma, une célèbre actrice dans le roman :

Cachée [...] sous le rideau qui me la dérobait et derrière lequel je lui prêtais à chaque instant un aspect nouveau [...] la divine Beauté que devait me révéler le jeu de la Berma, nuit et jour, sur un autel perpétuellement allumé, trônait au fond de mon esprit, de mon esprit dont mes parents sévères et légers allaient décider s'il enfermerait ou non, et pour jamais, les perfections de la Déesse dévoilée à cette même place où se dressait sa forme invisible.⁴⁸

La lumière (« allumé ») perçue par le narrateur n'est que mentale (« au fond de mon esprit »), ce qui prouve bien la relativité de la signifiante d'une chose. La métaphore visuelle se répète à deux autres reprises dans la suite de l'extrait : « l'idée invisible derrière son voile » (section 105), puis « sous son voile » (section 105). Ces brèves citations montrent que le désir suscité par l'inconnu favorise le narrateur à trouver du sens par-dessous le voile de l'expérience de la réalité. On peut alors déduire que sans ce désir, l'attention portée à l'insignifiant s'aventure dans une obscurité où rien ne la retient.

En plus d'être difficile à percevoir et à concevoir, le sens subjectif pouvant capter l'attention d'un individu se transforme si rapidement qu'il s'avère tout à fait insaisissable. Si le temps est « perdu » selon Proust, c'est justement parce qu'une expérience en apparence insignifiante n'a pas suscité l'attention d'un individu à un instant où il pouvait y donner un sens, avant que l'évolution des choses ne le permette plus. D'ailleurs, dans un article sur la *RTP*, Barthes pointe un aspect de ce dynamisme du monde, en définissant le concept de l'« inversion »⁴⁹, qui, selon lui, est à l'œuvre tout au long du roman :

⁴⁶ La sémiologie est une application de la sémantique aux réalités extérieures à la langue. Barthes incarne l'une des figures les plus réputées de cette discipline, qu'il échafaude à partir des bases théoriques élaborées par Ferdinand de Saussure (voir : de Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, Lausanne : Payot, 2002). Il reprend surtout les concepts de « signifiant » (c'est la dimension matérielle d'un mot en sémantique et d'un objet en sémiologie) et de « signifié » (c'est le contenu du mot en sémantique et de l'objet en sémiologie, ou autrement dit : « c'est ce "quelque chose" que celui qui emploie le signe entend par lui »). Barthes, R., « Eléments de sémiologie », dans *L'aventure sémiologique*, op. cit., p.42

⁴⁷ Voir : Richard, J.-P., *Proust et le monde sensible*, Paris: Editions du Seuil, 1990, p.178

⁴⁸ Proust, M., *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, op. cit., section 105

⁴⁹ Barthes, R., « Une idée de Recherche », dans *Marcel Proust. Mélanges*, Paris : Editions du Seuil, 2020, p.46

Ce dessin, qui conjoint dans un même objet deux états absolument antipathiques et renverse radicalement une apparence en son contraire [...] ⁵⁰.

Barthes note également que ces bouleversements peuvent s'appliquer : « à des individus, des objets, des situations, des langages [etc.] » ⁵¹. Ainsi, sous leur apparence immuable, des choses comme la réputation (Odette est réputée dans son milieu, mais reçoit peu de considération chez les Verdurin) ou le caractère (le duc de Guermantes paraît plus aimable que son cousin, mais s'avère finalement plus froid) apparaissent comme des réalités inconstantes. Ces révélations dépendent évidemment toujours d'une certaine perspective. Toutefois, Proust insiste sur les changements liés à la chose aperçue, qui se transforme et qui vieillit.

En résumé, il est difficile de prendre conscience qu'une chose puisse paraître significative à cause du voile que constitue l'« innocence des objets » et aussi du fait que les choses changent à travers le temps, et, avec elles, les aspects qu'on peut en percevoir. Le narrateur de la *RTP* doit alors apprendre à stabiliser son attention sur des expériences, malgré leur insignifiance apparente.

2.3.2 L'expérience sans attente

Lorsque je définissais l'insignifiant proustien, je présentais le désir comme un moteur menant à réévaluer la signifiance des éléments perçus. Cependant, bien que le désir motive la recherche d'un sens, il a souvent tendance à brouiller la perception en créant des attentes inconciliables avec notre expérience du monde. On tire cette leçon de la lecture du passage suivant de *Sodome et Gomorrhe*, qui commence par une phase d'association de divers plaisirs avec un désir porté sur Albertine :

Puis un jour je me décidai à faire dire à Albertine que je la recevrais prochainement. C'est qu'un matin de grande chaleur prématurée, les mille cris des enfants qui jouaient, des baigneurs plaisantant, des marchands de journaux, m'avaient décrit en traits de feu, en flammèches entrelacées, la plage ardente que les petites vagues venaient une à une arroser de leur fraîcheur ; alors avait commencé le concert symphonique mêlé au clapotement de l'eau, dans lequel les violons vibraient comme un essaim d'abeilles égaré sur la mer. Aussitôt j'avais désiré de réentendre le rire d'Albertine, de revoir ses amies, ces jeunes filles se détachant sur les flots, et restées dans mon souvenir le charme inséparable, la flore caractéristique de Balbec ; [...].

⁵⁰ *Ibid.*, p.45

⁵¹ *Ibid.*, p.46

Mais le jour où Albertine vint, le temps s'était de nouveau gâté et rafraîchi, et d'ailleurs je n'eus pas l'occasion d'entendre son rire ; [...].⁵²

Le narrateur espère retrouver la sensation d'amour qu'il a reformée dans son souvenir et qu'il a mélangée à Albertine, mais la réalité le déçoit : certes, la météo est différente, mais la cause de son mécontentement provient probablement davantage de la distance que son désir creuse entre ses véritables impressions et celles qu'il espère reproduire. En effet, Albertine ne déclenche pas naturellement les nombreux et divers plaisirs sensitifs que le narrateur lui a associés et qu'il recompose dans son esprit comme un « concert symphonique ». Déçu, ce dernier sort alors seul en direction d'une route, où, cette fois-ci, il parvient à percevoir des choses auxquelles il n'avait pas prêté attention auparavant. En effet, sans aucune attente, sans aucun désir projeté sur le monde, il jouit d'une beauté l'environnant qu'il connaissait pourtant déjà à la suite des promenades effectuées dans le coin avec sa grand-mère :

Mais dès que je fus arrivé à la route ce fut un éblouissement. [...] l'horizon lointain de la mer fournissait aux pommiers comme un arrière-plan d'estampe japonaise ; si je levais la tête pour regarder le ciel entre les fleurs [...] elles semblaient s'écarter pour montrer la profondeur de ce paradis. [...] Mais [cette beauté] touchait jusqu'aux larmes parce que, si loin qu'elle allât dans ses effets d'art raffiné, on sentait qu'elle était naturelle [...]. Puis aux rayons du soleil succédèrent subitement ceux de la pluie [...] : c'était une journée de printemps.⁵³

Les deux descriptions des paysages de Balbec se ressemblent par leur beauté, due au lyrisme soudain du narrateur (et au style de Proust). Cependant, la première relate un souvenir qui génère la déception lorsqu'il est confronté à la réalité, tandis que la deuxième expose une exaltation qui touche vivement le narrateur (« jusqu'aux larmes ») et ce, parce que contrairement au souvenir déformé par le désir, « elle [est] naturelle ». Ainsi, il est question d'une certaine « profondeur » dans l'expérience de l'horizon. De plus, cette fois-ci, même la pluie ne gâche pas l'instant, alors que précédemment l'averse qui objectait le désir du narrateur annihilait son plaisir. Enfin, la voix narrative achève la description du paysage (et clôture le premier chapitre du tome) en le qualifiant de prototypique « journée de printemps », comme si cette dernière expérience possédait les vertus de la saison, celle qui symbolise la renaissance des plaisirs.

⁵² Proust, M., *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., section 290

⁵³ *Ibid.*

L'expérience de l'insignifiant doit donc écarter toute attente préalable. Merleau-Ponty donne l'exemple d'une situation qui permet de se défaire de toute anticipation mentale :

Un paysage ou un journal vus à l'envers nous représenteraient la vision originaire, le paysage ou le journal vus normalement n'étant plus clairs que par ce qu'y ajoutent les souvenirs.⁵⁴

Certes, les souvenirs clarifient nos perceptions mentales, mais c'est justement parce qu'ils dictent un sens au « chaos sensible »⁵⁵ de l'expérience du monde. L'importance accordée à l'enfance du narrateur dans la *RTP* soutient également l'idée que le rapport à la réalité d'un individu doit être dépourvu d'attentes : les premières découvertes innocentes et naïves du monde fondent les impressions que le narrateur aime ressentir dans ses retrouvailles avec le temps perdu.

2.3.3 La disposition idéale du sujet

Il y a peut-être des circonstances précises durant lesquelles un sujet est disposé à porter attention à ce qui l'entoure. Proust semble penser que l'amour, le désir et la jalousie (qui font partie des thèmes principaux de la *RTP*) influencent cette inclination à sonder son environnement. Comment cela se fait-il ?

L'amour constitue un sentiment puissant qui rend de nombreuses expériences significatives pour un individu. Lorsqu'Albertine disparaît, le narrateur ne peut plus profiter de sa passion, mais il reconnaît alors les effets causés par son amour dans les moindres événements qu'il a vécu auprès d'elle :

[M]on chagrin se rapportait, non à ce qu'Albertine avait été pour moi, mais à ce que mon cœur désireux de participer aux émotions les plus générales de l'amour m'avait peu à peu persuadé qu'elle était ; alors je me rendais compte que cette vie qui m'avait tant ennuyé – du moins je le croyais – avait au contraire été délicieuse ; aux moindres moments passés à parler avec elle de choses même insignifiantes, je sentais maintenant qu'était ajoutée, amalgamée une volupté qui alors n'avait, il est vrai, pas été perçue par moi, mais était déjà cause que, ces moments-là, je les avais toujours si persévéramment recherchés et à l'exclusion de tout le reste.⁵⁶

⁵⁴ Merleau-Ponty, M., *La phénoménologie de la perception*, op. cit., p.43

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Proust, M., *Albertine disparue*, section 403

Il y a un décalage entre les idées que le narrateur se faisait d'Albertine (déception et ennui) et ce qu'il ressentait inconsciemment pour elle. Les sentiments « amalgam[ent] » la réalité avec des valeurs, mais cette fusion peut demeurer secrète, même pour la personne qui la vit. Ce n'est qu'après coup que le narrateur réalise (« je me rendais compte », « je sentais maintenant ») qu'il aurait dû porter son attention sur les instants vécus auprès d'Albertine.

La suite de ce passage montre l'éveil du narrateur qui passe de l'« indifféren[ce] » à un état d'« attention » accrue :

Maintenant les rideaux, les sièges, les livres avaient cessé de m'être indifférents. L'art n'est pas seul à mettre du charme et du mystère dans les choses les plus insignifiantes ; ce même pouvoir de les mettre en rapport intime avec nous est dévolu aussi à la douleur. Au moment même je n'avais prêté aucune attention à ce dîner que nous avions fait ensemble au retour du Bois [...] et vers la beauté, la grave douceur duquel je tournais maintenant des yeux pleins de larmes. Une impression de l'amour est hors de proportion avec les autres impressions de la vie, mais ce n'est pas perdu au milieu d'elles qu'on peut s'en rendre compte.⁵⁷

Ainsi, bien qu'il semble être un puissant facteur d'appréciation de ce qui paraissait au premier abord insignifiant, l'amour ne dispose pas toujours une personne à réaliser la signification relative des choses. La vie d'après Proust est faite de tant d'impressions « au milieu » desquelles nous sommes « perdu[s] », que même les plus vives – comme celles imprégnées du sentiment amoureux – requièrent des circonstances particulières pour être décortiquées. Une âme encore trop préoccupée ne peut pas convenablement porter son attention sur le monde ; bouleversée, elle subit l'influence de ses émotions et déforme sa propre perception de la réalité.

Cette forme d'indisposition est particulièrement active lorsque l'amour devient de la jalousie. Dans cet extrait, méfiant envers Albertine, le narrateur octroie du sens à tout et n'importe quoi :

Et tout d'un coup je me rappelais tel incident insignifiant, par exemple qu'Albertine avait voulu aller à Saint-Martin-le-Vêtu, disant que ce nom l'intéressait, et peut-être simplement parce qu'elle avait fait la connaissance de quelque paysanne qui était là-bas.⁵⁸

Pourtant, quelques lignes au-dessus, il admet que son obnubilation l'aveugle : « Mais dès que nous avons le désir de savoir, comme a le jaloux, alors c'est un

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, section 406

vertigineux kaléidoscope où nous ne distinguons plus rien » (section 406). Ici, un problème épistémologique est en cause : le désir de savoir (engendré dans ce cas par la jalousie) génère bel et bien une indistinction, en perturbant notre perception. Si ce qui détermine la signifiante d'une chose est subjectif, ce qu'il importe de distinguer dépend d'une hiérarchie personnelle des valeurs. Or, lorsqu'on est jaloux, ce système est perturbé et devient démesuré par rapport aux appréciations stables et originales d'une personne. C'est donc cet écart entre la rehiérarchisation des valeurs perçues et le système ordinaire de signifiante d'un individu qui constitue le problème épistémologique lié au désir de savoir, chez Proust.

Ainsi l'inclination affective se révèle être à double tranchant : elle peut valoriser ce qui aurait pu demeurer indifférent à quelqu'un, tout comme elle peut sous-estimer ou surévaluer ce qui mérite une attention plus mesurée⁵⁹. Peut-on alors modérer nos désirs ? Sans doute. En ayant un certain contrôle sur notre esprit et sur nos émotions, on peut maîtriser (avec une certaine marge de manœuvre) notre inclination pour toutes choses, aussi insignifiantes puissent-elles paraître. Dans le dernier tome de la *RTP*, alors que sa riche expérience de la vie lui permet de revenir avec maturité sur ses expériences affectives, le narrateur prend conscience qu'il y a des personnes auxquelles il n'a porté aucune attention, à défaut d'avoir développé son inclination pour d'autres êtres qu'Albertine et Gilberte :

Quand on lit des articles sur des gens, même simplement des gens du monde, qualifiés de « derniers représentants d'une société dont il n'existe plus aucun témoin », sans doute on peut s'écrier : « Dire que c'est d'un être si insignifiant qu'on parle avec tant d'abondance et d'éloges ! [...] »⁶⁰

Le terme « insignifiant » renvoie à l'idée que de nombreuses personnes paraissent dénuées d'intérêt, parce qu'elles n'inspirent pas de sens pour un individu. En revanche, dans la suite de l'extrait, le narrateur émet l'hypothèse que s'il n'avait pas été distrait par ses amies, il aurait pu prêter « attention » à un individu qui lui paraissait insignifiant et voir alors en lui une « *figure* » :

Mais j'étais plutôt tenté en lisant de telles pages dans les journaux de penser : « Quel malheur que – alors que j'étais seulement préoccupé de retrouver Gilberte ou Albertine – je n'aie pas fait plus attention à ce monsieur ! Je l'avais pris pour un raseur du monde, pour un simple figurant, c'était une *figure* ! »⁶¹

⁵⁹ La soi-disant « justesse » d'une attention dépendrait des valeurs du sujet, dans des circonstances ordinaires.

⁶⁰ Proust, M., *Le Temps retrouvé*, op. cit., section 437

⁶¹ *Ibid.*

Comme il est désormais conscient de l'importance de sa disposition à percevoir les choses, plutôt que d'adopter une attitude dépréciative envers des figures qu'on prétend être surestimées, il inverse cette approche en optant pour une ouverture volontaire au monde.

D'après Proust, pour porter attention à l'insignifiant, il faut donc une inclination au monde suffisamment modérée, contrôlable dans une certaine mesure et réceptive à toute chose expérimentée.

2.3.4 *Percevoir* pour discerner les qualités du monde

Une fois qu'un individu est capable de fixer son attention sur une chose, qu'il n'y projette pas trop d'attentes et qu'il se trouve dans une bonne disposition, il *perçoit*. Cette perception idéale perce l'opacité du réel et ainsi rend le sujet sensible à de nombreuses qualités de son expérience. Voyons comment Proust présente ce phénomène, dans un extrait où le narrateur en vacances à Balbec jouit d'un bref coup de foudre :

Comme je quittais l'église, je vis devant le vieux pont des filles du village qui, sans doute parce que c'était un dimanche, se tenaient attifées, interpellant les garçons qui passaient. Moins bien vêtue que les autres, mais semblant les dominer par quelque ascendant – car elle répondait à peine à ce qu'elles lui disaient –, l'air plus grave et plus volontaire, il y en avait une grande qui assise à demi sur le rebord du pont, laissant pendre ses jambes, avait devant elle un petit pot plein de poissons qu'elle venait probablement de pêcher. Elle avait un teint bruni, des yeux doux, mais un regard dédaigneux de ce qui l'entourait, un nez petit, d'une forme fine et charmante. Mes regards se posaient sur sa peau et mes lèvres à la rigueur pouvaient croire qu'elles avaient suivi mes regards. Mais ce n'est pas seulement son corps que j'aurais voulu atteindre, c'était aussi la personne qui vivait en lui et avec laquelle il n'est qu'une sorte d'attouchement, qui est d'attirer son attention, qu'une sorte de pénétration, y éveiller une idée.

Et cet être intérieur de la belle pêcheuse semblait m'être clos encore [...]. Mais de même qu'il ne m'eût pas suffi que mes lèvres prissent du plaisir sur les siennes, mais leur en donnassent, de même j'aurais voulu que l'idée de moi qui entrerait en cet être, qui s'y accrocherait, n'amenât pas à moi seulement son attention, mais son admiration, son désir, et le forçât à garder mon souvenir jusqu'au jour où je pourrais le retrouver.⁶²

Ici, le regard opère d'abord un recalibrage de la focalisation : le narrateur relève d'abord la présence d'un groupe de personnes (« Je vis des filles ») et, petit à petit, il distingue dans la masse une jeune femme dont l'identité ne surgit qu'après avoir souligné quelques-unes de ses singularités (« Moins bien vêtue que les autres, mais semblant les

⁶² Proust, M., *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., section 152

dominer par quelque ascendant – car elle répondait à peine à ce qu'elles lui disaient –, l'air plus grave et plus volontaire, il y en avait une [...] »). Une fois que sa figure a émergé, la voix narrative détaille enfin la posture et l'apparence physique de la fille. Cependant, même si le plaisir visuel permet au narrateur de concentrer son attention sur une personne, il demeure insatisfait. Rapidement, il se met à chercher un plaisir tactile, en suivant la voie du regard, mais là encore, la jouissance physique n'est pas présentée comme l'aboutissement de l'expérience perceptive. Tout au long de l'œuvre, le narrateur est animé par un désir de possession de nature immatérielle (il poursuit « cet être intérieur »). Il ne souhaite alors plus qu'une chose de la part de la jeune femme : un attouchement réciproque, qu'elle effectuerait également par « son attention », une « sorte de pénétration » de nature mentale (« l'idée de moi qui entrerait en cet être »).

Voici un autre passage décortiquant également la perception du narrateur, qui se développe au gré d'une attention de plus en plus accrue. Cet extrait expose l'évolution de sa relation avec Albertine, alors qu'il s'apprête à l'embrasser :

D'ailleurs à ce moment-là, au contact même de la chair, les lèvres, même dans l'hypothèse où elles deviendraient plus expertes et mieux douées, ne pourraient sans doute pas goûter davantage la saveur que la nature les empêche actuellement de saisir, car dans cette zone désolée où elles ne peuvent trouver leur nourriture, elles sont seules, le regard, puis l'odorat les ont abandonnées depuis longtemps. D'abord au fur et à mesure que ma bouche commença à s'approcher des joues que mes regards lui avaient proposé d'embrasser, ceux-ci se déplaçant virent des joues nouvelles ; le cou, aperçu de plus près et comme à la loupe, montra, dans ses gros grains, une robustesse qui modifia le caractère de la figure.

Les dernières applications de la photographie – qui couchent aux pieds d'une cathédrale toutes les maisons [...] font successivement manœuvrer comme un régiment, par files, en ordre dispersé, en masses serrées, les mêmes monuments, rapprochent l'une contre l'autre les deux colonnes de la Piazzetta tout à l'heure si distantes, éloignent la proche Salute et dans un fond pâle et dégradé réussissent à faire tenir un horizon immense sous l'arche d'un pont [...] – je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime. Bref, de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant, comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme, dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à

plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre. Du moins tant que je ne l'avais pas touchée, cette tête, je la voyais, un léger parfum venait d'elle jusqu'à moi. Mais hélas ! – car pour le baiser, nos narines et nos yeux sont aussi mal placés que nos lèvres, mal faites – tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez, s'écrasant, ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris, à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine.⁶³

L'approche d'Albertine est progressive (« au fur et à mesure », « comme à la loupe »). De plus, l'attention du narrateur mobilise le toucher (« au contact même de la chair »), le goût (« goûter davantage la saveur » et « leur nourriture »), l'odorat (« un léger parfum »), ainsi que la vue (« mes regards [...] virent »). Cependant, ce dernier sens semble plus valorisé que les autres. En effet, le narrateur déplore d'abord l'absence de la vue et de l'odorat que le toucher du baiser ne peut pas conserver. Toutefois, c'est davantage l'éloge de la photographie qui marque la supériorité du regard sur les autres sens. En effet, le narrateur note que cet art visuel peut transformer les perspectives (« rapprochent » et « éloignent ») et peut ainsi en façonner de nouvelles, plus complètes (« réussissent à faire tenir un horizon immense »), car il n'y a pas d'aspect plus important qu'un autre contribuant à la composition d'une chose. La vigueur des sens en éveil permet un instant de superposer plusieurs impressions d'Albertine (« cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes »). Néanmoins, cette perception idéale est de courte durée. Le désir d'avoir une perception parfaite de la jeune fille mène à la précipitation (« en accélérant prodigieusement »). Alors que le nez du narrateur se distord contre la joue, sa perception est également déformée. En effet, dès que celui-ci touche Albertine, la narration revêt un ton comique : il y a d'abord une exclamation (« Mais hélas ! ») et un trait d'humour présenté sur un ton ironiquement factuel. Puis, on lit une longue phrase reproduisant le rythme de l'écrasement progressif du nez et dont la chute ne paraît qu'aux derniers mots. La fin de cet extrait signale sans doute que la vue ne doit tout de même pas exclure les autres sens de l'expérience.

Néanmoins, avant de se laisser emporter par son désir, le narrateur perçoit tout de même une multitude d'aspects et de qualités généralement indiscernables dans notre expérience quotidienne. Cette capacité à synthétiser en un instant « toutes les possibilités qu'[une chose] enferme » fait de l'attention le moyen de percevoir les ressources qu'une chose peut offrir à un individu. Ainsi, si l'on transpose cette leçon aux événements quotidiens, il semble

⁶³ Proust, M., *Le côté de Guermantes*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., section 238

que, selon Proust, l'approche de l'insignifiant n'est pertinente que si un sujet est capable de relever et de conscientiser les données sensibles qu'il perçoit.

2.4 *Faire percevoir à la manière de Proust*

2.4.1 Les descriptions trop longues : gratuité ou exhaustivité ?

Comment Proust emploie-t-il les descriptions pour faire percevoir l'insignifiant à ses lecteurs ? Celles-ci sont souvent ressenties comme interminables. Le fait que la progression narrative du texte demeure imperceptible à la lecture accentue encore cette impression. En effet, les descriptions proustiennes paraissent gratuites, car il est difficile de concevoir la finalité du texte avant de l'avoir terminé.

Lors de sa réflexion sur le hors-sujet proustien, Bayard suggère que le texte de Proust pourrait (hypothétiquement, du moins) être réduit en amputant des passages ou en les résumant davantage⁶⁴. Comme Gérard Genette, on pourrait alors synthétiser en une seule phrase le roman : « *Marcel devient écrivain* »⁶⁵. Si l'on se contente de considérer comme signifiant chaque énoncé exposant directement cette brève trame narrative, alors presque la totalité des descriptions proustiennes paraît inutile. Si l'on change d'approche et qu'on élargit notre perspective en considérant comme signifiant toute phrase concernant les événements vécus par le narrateur l'ayant poussé à devenir écrivain, il semble que le texte demeure essentiellement composé de notations insignifiantes, puisqu'il s'avère difficile d'estimer l'importance de chaque épisode. Le chapitre « Un amour de Swann »⁶⁶, par exemple, peut facilement être désigné comme une gigantesque digression, le narrateur étant complètement absent du récit, alors même que cette partie compose plus d'un tiers du premier tome de la *RTP*. Pourtant, chaque digression est évidemment le fruit d'une décision de l'auteur : contrairement à ce que suggèrent nos impressions de longueur et de gratuité, toute la vie du narrateur n'est pas racontée. Proust n'a sélectionné que quelques épisodes qu'il a longuement développés. Bayard conclut alors que « la *Recherche* est prise dans un double mouvement contradictoire de réduction et d'amplification »⁶⁷ : la richesse du vécu du narrateur est l'objet d'un exercice de synthèse que la longueur de chaque passage dissimule. De ce point de vue,

⁶⁴ Voir : Bayard, P., *Le hors-sujet, Proust et la digression*, op. cit., p.13-14

⁶⁵ Genette, G., *Figures III*, Paris : Editions du Seuil, 1972, p.75

⁶⁶ Proust, M., *Du côté de chez Swann*, op. cit., sections 44 à 95

⁶⁷ Bayard, P., *Le hors-sujet, Proust et la digression*, op. cit., p.43

les apparentes digressions ne sont pas tant des hors-sujet que des « excès de sujet »⁶⁸. Dans *Sodome et Gomorrhe*, en pleine soirée chez la princesse de Guermantes, le narrateur explicite un instant le fait qu'il y a des critères de sélection aux épisodes qu'il raconte, autrement dit que les digressions ne sont pas le fruit d'une décision arbitraire :

Les proportions de cet ouvrage ne me permettent pas d'expliquer ici à la suite de quels incidents de jeunesse M. de Vaugoubert était un des seuls hommes du monde (peut-être le seul) qui se trouvât ce qu'on appelle à Sodome être « en confidences » avec M. de Charlus.⁶⁹

Il semble bel et bien que ce soit un souci de longueur que prétexte le narrateur pour justifier la sélection des épisodes qu'il raconte. Toutefois, même en sachant que l'auteur digresse volontairement, il n'est pas évident de comprendre comment et pourquoi les descriptions de Proust s'attardent autant sur ce qui apparaît communément comme insignifiant et que le narrateur perçoit parfois lui-même comme tel. Quels effets sont-elles destinées à produire ? Afin de répondre à cette question, examinons le motif principal de ces longueurs.

La familiarité ressentie à la lecture des épisodes quotidiens du narrateur s'estompe à mesure que le narrateur ébauche ses pensées. En effet, la description dévoile la complexité de la perception que le narrateur porte sur le monde plutôt qu'elle n'expose le réel objectivement. En portant attention à chaque détail du texte (aussi insignifiant paraît-il), le lecteur découvre un véritable système métaphysique. Chaudier soulève cette particularité de la description proustienne, en insistant sur la dimension réflexive qu'elle éveille chez le lecteur :

La description, grand opérateur du réalisme, deviendrait chez Proust un ouvroir bien réel d'irréalité. Elle donnerait accès [...] à la chimère philosophique ; elle ouvrirait tout grand les vannes du délire ontologique en assurant l'hégémonie poétique de l'arrière-monde métaphysique.⁷⁰

Merleau-Ponty remarque également que les exigences de l'auteur de la *RTP* concernent avant tout la possibilité de mettre en place dans le récit chaque élément essentiel à l'articulation du rapport au monde d'un sujet (en l'occurrence, celui du narrateur) :

[La phénoménologie] est laborieuse comme l'œuvre de [entre autres] Proust [...] – par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant.⁷¹

⁶⁸ *Ibid.*, p.44

⁶⁹ Proust, M., *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., section 273

⁷⁰ Chaudier, S., *Proust ou le démon de la description*, op. cit., p.229

⁷¹ Merleau-Ponty, M., *La phénoménologie de la perception*, op. cit., p.22

Cette exigence requiert un exposé disproportionnel d'événements, afin que la description phénoménologique tende à être exhaustive.

2.4.2 Décrire : faire événement à partir des impressions

Comme je le disais dans l'introduction, au XX^e siècle, nombreux sont les auteurs à faire de la perception un événement – Proust compte parmi eux⁷². Dans une analyse du récit de la *RTP*, Genette conçoit la perception comme une « activité », lorsqu'il traite de la « description » (qu'il discrimine avec des guillemets, comme si le mot avait perdu de son sens en adoptant l'allure d'une forme de narration) : « [L]a "description" proustienne est moins une description de l'objet contemplé qu'un récit et une analyse de l'activité perceptive du personnage contemplant »⁷³.

Ces perceptions, les critiques de Proust et le narrateur lui-même les nomment des « impressions ». Quelle nuance cette appellation apporte-t-elle ? Les études de Chaudier montrent que ce terme permet d'intégrer et de mettre en évidence la dimension affective et subjective propre à la perception :

La description est poétique en ce qu'elle explicite le point de vue d'un artiste contemplatif qui prétend se donner et faire partager des émotions esthétiques, qu'il appelle des « impressions ».⁷⁴

La description permet ainsi au narrateur de prendre conscience de la richesse des sentiments éprouvés durant sa vie et aux lecteurs d'y avoir accès.

En plus d'être le moyen de comprendre l'expérience humaine d'après Husserl et Merleau-Ponty, la lecture d'une description rapproche le lecteur de l'esprit du narrateur. En effet, le texte relève toutes les pensées de ce dernier, comme si elles sortaient directement de son esprit. La structure en apparence décousue d'un enchaînement de digressions renforce cette impression d'avoir affaire aux rêveries et aux réflexions du narrateur fictif, à la lecture.

La description prend alors place dans tout le roman. Cependant, il faut souligner que dans les premières pages, elle est plus saccadée, comme si le narrateur ne maîtrisait pas encore sa perception du monde. En effet, je crois que la présence de multiples énumérations dans le récit des réveils confus du narrateur indique une maladresse à se sentir lesté dans la

⁷² Voir : Chaudier, S., *Proust ou le démon de la description*, op. cit., p.348

⁷³ Genette, G., *Figures III*, op. cit., p.136

⁷⁴ Chaudier, S., *Proust ou le démon de la description*, op. cit., p.81

réalité. Voici un extrait qui exemplifie ce phénomène, qui d'ailleurs se prolonge aux pages suivantes :

[Q]uand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait.⁷⁵

Alors que le narrateur parle de sa difficulté à discerner les éléments de son environnement lors de ses insomnies, il s'accroche tant bien que mal à la perception diaphane des objets de sa chambre. Tout au long du roman, les descriptions du narrateur sont fluides, bien qu'il reformule de nombreux propos pour être fidèle à ses impressions. En revanche, ici, la voix narrative procède à des juxtapositions d'éléments ontologiquement très différents (« les choses, les pays, les années » ou « la direction du mur, la place des meubles »), comme si les troubles perceptifs coïncidaient avec l'inaptitude du langage à articuler des images. Chaudier démêle ainsi ce problème relatif à la description :

[L]es choses n'existent pas tant qu'elles n'existent pas pour nous, dans notre cœur. Une perception qui ne se relie en rien à l'affectivité, à la vie de l'esprit, est poétiquement nulle.⁷⁶

En somme, la description proustienne semble mettre en forme progressivement le rapport au monde du narrateur. Toutes les longueurs du roman en apparence insignifiantes pour le lecteur participent à l'élaboration d'une recherche de signification. Par conséquent, toutes les notations peuvent devenir signifiantes à la lecture, si l'on est conscient des fonctions des descriptions et de la finalité de cette œuvre.

3 Ponge et le geste de signification de l'insignifiant

3.1 La vision pongienne de l'insignifiant

Pour reconstituer la vision pongienne de l'insignifiant, je me baserai sur une brève analyse de son poème⁷⁷ intitulé « L'insignifiant », du recueil *Pièces* :

⁷⁵ Proust, M., *Du côté de chez Swann*, op. cit., section 1

⁷⁶ Chaudier, S., *Proust ou le démon de la description*, op. cit., p.200

⁷⁷ Le « poème » est un mot-valise utilisé par Ponge (notamment comme titre d'un recueil) pour parler de ses textes mêlant la prose à la poésie. Voir : Ponge, F., *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris : Gallimard, 2021

« Qu'y a-t-il de plus engageant que l'azur si ce n'est un nuage, à la clarté docile ?

Voilà pourquoi j'aime mieux que le silence une théorie quelconque, et plus encore qu'une page blanche un écrit quand il passe pour insignifiant.

C'est tout mon exercice, et mon soupir hygiénique. »⁷⁸

Ce poème aborde le concept d'insignifiance en trois strophes. Dès la première, l'univers céleste (« azur » et « nuage ») est associé au champ lexical de la connaissance (« clarté », « théorie », « page blanche », « écrit », « insignifiant » et « exercice »). Ainsi, d'emblée la recherche d'une vérité totale est présentée comme inférieure à une investigation plus modeste : « le nuage » se révèle « plus engageant » que « l'azur ». En effet, la préférence est toujours accordée à des données intelligibles, à défaut de viser des champs illimités. Les étendues qui sont aussi unies et vastes que l'azur s'apparentent au vide : « silence », puis « page blanche ». Tandis qu'associé à « l'écrit », l'« insignifiant » se situe du côté du savoir, bien qu'il ne « passe » pas pour signifiant au premier abord.

Ce déplacement d'une recherche de savoir complètement utopique à une visée plus humble n'est réalisable qu'en dépassant une certaine perplexité. En effet, à la première strophe, le texte pose une interrogation (« si ce n'est [...] ? »). Il faut franchir un cap – au niveau du poème, c'est celui du saut à la prochaine strophe – et « voilà », on repousse le doute pour atteindre l'objet de notre recherche. La surprise et le franchissement d'une opacité provisoire semblent donc être requis pour trouver une « clarté docile », un éclaircissement qui n'est pas là où on s'attend à le trouver, puisqu'il réside justement dans l'« insignifiant » ; ce terme n'apparaît d'ailleurs qu'après avoir corrigé l'orientation d'une recherche.

La troisième strophe attribue le propos du texte à la visée poétique de l'auteur lui-même, si l'on se fie à ce que suggère l'emploi du déterminant possessif « mon ». Ponge chercherait donc à créer ce « soupir hygiénique ». Qu'est-ce que cela signifie ?

Le soupir est un souffle déployé lorsque nous sommes exaspérés ou soulagés d'une peine. Il symbolise un acte propre à l'être humain (ce n'est pas une expiration vitale) et en tant que pression exprimée, c'est peut-être aussi une analogie de l'expression écrite. Ce soupir est dit « hygiénique ». Que cela signifie « propre » ou « bon pour la santé », ce terme suggère qu'un bienfait résulte du souffle. En résumé, selon moi le « soupir hygiénique »

⁷⁸ Ponge, F., « L'insignifiant », dans *Pièces*, Paris : Gallimard, 2020, p.7

représente un exercice d'écriture enrichissant, qui soulage peut-être de cette difficulté susmentionnée à orienter une recherche.

Enfin, notons que le texte est encadré par des guillemets. Cela permet peut-être de représenter une ultime fois la surface opaque de l'insignifiant. Le sujet doit prendre du recul pour rehiérarchiser les données qu'il perçoit et pour changer son impression d'insignifiante. En effet, les guillemets provoquent une mise à distance entre le contenu et son énoncé.

Je ne partage là qu'une brève interprétation du proème de Ponge. Elle simplifie sans doute l'herméneutique du texte. Toutefois, elle me permet de formuler ainsi la vision pongienne du concept étudié : une chose est insignifiante lorsqu'elle paraît anodine (« quelconque ») à une perception non orientée (perdue dans « l'azur »), mais elle peut révéler (dimension épistémologique) des connaissances (« soupir hygiénique »), à la suite d'une rehiérarchisation (« [q]u'y-a-t-il de plus engageant [...] si ce n'est ») des données perçues.

3.2 Le traitement pongien du quotidien

La plupart des proèmes de Ponge portent sur des objets ménagers et familiers, des choses qui apparaissent communément insignifiantes. Quels paramètres du quotidien influencent la préférence de Ponge pour ce type de sujets ?

Pour répondre à cette question, il faut récolter les indices que Ponge a éparpillés dans plusieurs textes, qui éclairent chacun une partie du problème. Tout d'abord, dans l'« Introduction au galet », Ponge explique pourquoi il décline les sujets qui ne lui paraissent pas simples :

Les spectacles qui paraîtraient à d'autres les moins compliqués, comme par exemple simplement le visage d'un homme sur le point de parler, ou d'un homme qui dort, ou n'importe quelle manifestation d'activité chez un être vivant, me semblent encore de beaucoup trop difficiles [...]. Je n'ai là-dessus aucune opinion, n'en pouvant même conquérir la moindre impression un peu juste, ou complète.⁷⁹

Ce passage développe l'exigence de Ponge : rares sont les choses véritablement simples dont on peut avoir une impression « complète ». Son ambition artistique paraît alors très exigeante. Un artiste doit faire preuve d'humilité et doit choisir des objets à sa portée, comme le souligne ce proème de Ponge, « Notes pour un coquillage » :

⁷⁹ Ponge, F., « Introduction au galet », dans *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, op. cit., p.175

Je ne sais pourquoi je souhaiterais que l'homme, au lieu de ces énormes monuments qui ne témoignent que de la disproportion grotesque de son imagination et de son corps [...] au lieu encore de ces statues à son échelle ou légèrement plus grandes [...] sculpte des espèces de niches, de coquilles à sa taille, des choses [...] proportionnées.⁸⁰

Au cœur de ce texte s'articule la problématique de la proportion. Ce bref extrait recrée bien une simplification par rapetissement du sujet choisi par l'artiste, en partant du monument, en passant par la statue et en finissant par élire la coquille. L'intérêt de la proportion réside dans son accessibilité à l'homme. Il doit pouvoir *percevoir* l'objet et rendre compte de ce que celui-ci lui évoque. Cependant, cette relation directe avec la chose perçue doit être entravée par « le moins d'idées préconçues possible »⁸¹, comme Ponge l'explique lors d'une conférence en 1947 :

Le mieux c'est de prendre des sujets impossibles, ce sont les sujets les plus proches : la serviette éponge... Sur les sujets de ce genre, pas d'idées préconçues, de celles qui s'énoncent clairement... Vous avez l'esprit libre d'idées. La moindre idée qui nous vient alors nous arrive en même temps que l'expression.⁸²

Certes, la proximité qu'on entretient avec les objets de notre quotidien nous pousse à les trouver insignifiants et ainsi à éviter les « idées préconçues ». Cependant, d'après Ponge, la banalité apparente des objets ne les rend pas plus faciles à cerner : ils sont « impossibles » à traiter. Comment peut-il alors parallèlement prétendre que les choses insignifiantes nous apparaissent à l'esprit en même temps que se révèle leur « expression » ? Comment peut-il affirmer que les sujets impossibles ne « s'énoncent » pas aussi « clairement » que nos idées préconçues, bien qu'elles surviennent à l'esprit ?

Je crois que le nœud du problème réside surtout dans cette proximité entretenue avec les objets du quotidien. A force de les côtoyer, on ne les aperçoit plus, mais lorsqu'on concentre notre attention sur eux, comme ils nous sont familiers, notre expérience de l'objet est claire. Ponge souligne dans l'extrait suivant du *savon* que la faculté de « l'esprit » à « s'exercer » sur une chose importe pour l'appréhension du sujet de ses œuvres :

[C]'est à propos des objets les plus simples, les moins importants, voire les plus dérisoires que le jeu de notre esprit s'exerce le plus favorablement,

⁸⁰ Ponge, F., « Notes pour un coquillage », dans *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, op. cit., p.76

⁸¹ Ponge, F., « Tentative orale », dans *Méthodes*, Paris: Gallimard, 1988, p.258

⁸² *Ibid.*

parce qu'alors et alors seulement il lui paraît possible de faire valoir ses opinions particulières dans leur forme particulière.⁸³

La difficulté liée à l'approche des objets simples semble abolie une fois que l'esprit parvient à orienter son attention sur la chose, car, dès lors, ce qui demeurerait inaperçu par négligence devient intelligible. Par ailleurs, Ponge ne se contente pas d'aborder des objets qui lui paraissent simples, il essaie activement de reproduire cette impression chez ses lecteurs. Cet extrait de « Pochades en prose » suggère cela, tout en synthétisant les fonctions de la simplicité :

C'est de plain-pied que je voudrais qu'on entre dans ce que j'écris. Qu'on s'y trouve à l'aise. Qu'on y trouve tout simple. Qu'on y circule aisément, comme dans une révélation, soit, mais aussi simple que l'habitude. Qu'on y bénéficie du climat de l'évidence : de sa lumière, température, de son harmonie.

... Et cependant que tout y soit neuf, inouï : uniment éclairé, un nouveau matin.

Beaucoup de paroles simples n'ont pas été dites encore.

Le plus simple n'a pas été dit.⁸⁴

La simplicité est présentée comme étant la clé de voûte d'une « révélation », puisque le terme « simple » apparaît quatre fois et concilie plusieurs dimensions de l'œuvre. En effet, cet aspect concerne non seulement l'impression que doit ressentir le lecteur (« qu'on y trouve tout simple »), mais aussi une vertu du quotidien (« aussi simple que l'habitude ») et une qualité de l'expression (« paroles simples » et « Le plus simple n'a pas été dit »). Comme ils sont associés à des découvertes (« révélation », « neuf, inouï », « nouveau »), les termes évoquant l'éclaircissement (« lumière », « éclairé », « matin ») suggèrent le gain de connaissances jusqu'ici imperceptibles dans une obscurité épistémologique. Le travail de Ponge consiste ainsi à employer la parole (« dire ») pour inciter ceux qui « entre[nt] dans ce qu'[il] écri[t] » à prendre conscience d'expériences familières qui demeuraient jusque-là inaperçues.

En résumé, le quotidien garantit une proximité entre l'homme et les objets, qui apparaissent complètement et sans la fioriture des idées préconçues lorsqu'on y concentre notre attention pour exprimer la forme qu'ils prennent dans notre esprit.

⁸³ Ponge, F., *Le savon*, Paris : Gallimard, 1967, p.68

⁸⁴ Ponge, F., « Pochades en prose », dans *Méthodes*, op. cit., p.65-66

3.3 *Percevoir à la manière de Ponge*

Les choses insignifiantes restent inaperçues aussi longtemps qu'un individu ne fixe pas son attention dessus. Tout comme Proust, Ponge est conscient que pour traiter d'objets communément considérés comme insignifiants, il doit trouver le moyen d'orienter et de maintenir son attention et celles de ses lecteurs sur les sujets de ses œuvres.

3.3.1 L'imperceptibilité des objets

Ponge essaie de rendre stimulante l'approche d'objets qui semblent ne susciter aucun sens tant qu'on ne les aborde pas attentivement. Dans l'« Introduction au galet », il emploie l'image d'une « épaisseur » matérielle qui recouvre les objets. Cela lui permet d'aborder la difficulté que rencontre tout individu à prendre connaissance de la signification relative des choses :

Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses [...]. O ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendues par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots !⁸⁵

L'« ouverture » et le « voyage » à travers « l'épaisseur des choses » qu'initie l'auteur représente la volonté d'affiner la perception de l'objet, comme si cela permettrait d'en percevoir des couches qui l'obstruent. Le parallèle entre l'épaisseur des choses et celle des mots crée un pont entre la linguistique et la sémiologie. L'épaisseur évoque alors le signifiant⁸⁶ d'un mot et d'un objet. Ce passage problématise ainsi la difficulté à dépasser la simple constatation de l'existence du signifiant sémiologique, qui n'évoque aucun sens si l'on n'y associe aucune représentation mentale.

L'huître de Ponge reprend cette image métaphorique d'épaisseur. De plus, ce texte aborde d'autres questions liées à la difficulté à fixer l'attention sur un objet en apparence insignifiant :

L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est

⁸⁵ Ponge, F., « Introduction au galet », *op. cit.*, p.176

⁸⁶ Pour une brève introduction au jargon sémantique et sémiologique, revoir la note de bas de page 46. Voir *supra*, p.19

un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

A l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en-dessus s'affaissent sur les cieux d'en dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.⁸⁷

Relevons d'abord les termes qui suggèrent l'épaisseur de l'huître : il y a une « enveloppe » et un « monde opiniâtrement clos ». La difficulté à ouvrir le mollusque renforce l'impression d'avoir affaire à une épaisseur opaque. De plus, lorsqu'il traite des parties extérieures de l'huître et de la flaque, le texte n'évoque que les deux teintes extrêmes de la palette : la coquille est « brillamment blanchâtre », les traces des coups sont « blanc[he]s », tandis que les bords de la mare sont « noirâtre[s] ». Ce manque de nuance de couleurs reproduit des problèmes de perception visuelle ou peut-être plutôt le manque d'attrait à la surface de la chose.

Dans ce proème, le contenu sémiologique de l'huître (son signifié) semble représenté sous la forme d'une « mare » qui « flue et reflue ». Celle-ci est décrite dans une longue phrase, comme si les virgules relançaient le rythme d'un flux (en opposition aux saccades du premier paragraphe entrecoupé de « . » et de « : »). L'image d'un liquide mouvant donne l'impression que le sens d'une chose s'avère difficile à saisir. Autrement dit, il est compliqué pour quelqu'un de parvenir à maintenir son attention sur une chose dont il peine à percevoir le signifié qui lui apparaît fluctuant et trouble.

De plus, l'ouverture de l'huître requiert une méthode particulièrement difficile. Pourquoi faut-il que le travail à exécuter soit « grossier » ? Pourquoi faut-il employer un vulgaire « torchon » plutôt qu'une serviette et pourquoi faut-il que le couteau soit « ébréché et peu franc » ? Ponge semble prévenir que toute chose en apparence insignifiante peut être une fenêtre donnant sur un univers très complexe ; il parle de « monde », de « firmament » et de « cieux », tout en mobilisant les cinq sens dans le texte : le toucher et l'ouïe (allitérations en [k]) sont mobilisés dès l'ouverture de l'huître, puis le goût (« à boire et à manger »), « l'odeur » et « la vue » complètent la sensation. De plus, les qualificatifs en « âtre » ou le commentaire « une sorte de » rendent vague l'approche de l'huître. D'ailleurs, le sens

⁸⁷ Ponge, F., « L'huître », dans *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, op. cit., p.43

recherché – cette perle qui n’est que très rare – n’est pas décrit : le trésor de l’huître n’est évoqué qu’à la brève phrase finale et est rattaché à une dimension sémantique (« perle une formule »). Ainsi, ce proème semble suggérer que seule une approche un peu brusque (alliterations en [k] pour l’ouverture), simple (« grossier »), et désintéressée (« les doigts curieux s’y coupent ») permet de percevoir l’insignifiant. Le travail d’attention semble donc requérir un véritable effort. Par conséquent, Ponge harmonise simplicité et lyrisme dans ses textes.

3.3.2 Le réapprentissage de la perception

Ponge manifeste de la méfiance à l’égard de tout ce qui prédétermine notre façon de percevoir le monde. Dans l’ « Introduction au galet », il affirme ceci :

Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues [...] et de reprendre tout du début.⁸⁸

Cette méthode exige de réapprendre à percevoir le monde. Comment s’y prend-il ?

Chaque proème de Ponge constitue une forme d’éloge du quotidien en prenant comme sujets des objets qui y appartiennent. De cette manière, l’auteur effectue un geste de défamiliarisation⁸⁹ qui consiste à bousculer nos automatismes perceptifs. Cela permet d’opérer une réorientation en deux mouvements : d’abord il déhiérarchise les objets automatiquement considérés par notre perception, puis il les rehiérarchise en reportant notre attention sur d’autres éléments demeurés inaperçus, car trop familiers. Dans les deux premiers paragraphes du proème « Le pain », par exemple, Ponge revalorise les données à la portée de notre attention. Il présente la croûte de pain avec une analogie bouleversant notre vision habituelle, puis il rééduque notre rapport au monde à l’aide d’un phénomène de zoom qui met en relief les qualités inaperçues du pain :

La surface du pain est merveilleuse d’abord à cause de cette impression quasi panoramique qu’elle donne : comme si l’on avait à sa disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes.

Ainsi donc une masse amorphe en train d’éructer fut glissée pour nous dans le four stellaire, où durcissant elle s’est façonnée en vallées, crêtes, ondulations, crevasses... Et tous ces plans dès lors si nettement articulés,

⁸⁸ Ponge, F., « Introduction au galet », *op. cit.*, p.177

⁸⁹ Le concept de « défamiliarisation » est emprunté aux formalistes russes. Voir : Chklovski, V., *L’art comme procédé*, trad. Gayraud, R., Paris : Allia, 2008

ces dalles minces où la lumière avec application couche ses feux, – sans un regard pour la mollesse ignoble sous-jacente.⁹⁰

Les premiers mots du texte nous situent « d'abord » à « [l]a surface du pain », qui est « quasi panoramique ». Là, Ponge relève une ressemblance surprenante entre la croûte du pain et les chaînes de montagnes, ce qui nous défamiliarise avec l'aliment. Puis, en partant encore de la couche extérieure du pain, le texte mène petit à petit vers l'intérieur de l'objet (« ces dalles minces où la lumière avec application couche ses feux, – sans un regard pour la mollesse ignoble sous-jacente »). La transition s'effectue par un saut, à l'aide du tiret. De plus, cette image de la réalité découpée en couche revient plus loin dans le texte (la mie est catégorisée de « sous-sol » (p.46)). On atteint alors enfin une partie du pain qui (sans rehiérarchisation) demeurerait jusqu'ici imperceptible, bien qu'elle ne soit alors mise en scène que par son absence (« sans regard »). Ce processus progressif se retrouve dans bien d'autres proèmes, comme « L'orange »⁹¹ (on commence par « l'écorce » (p.41), avant qu'il faille « en venir au pépin » (p.42)) et dans d'autres textes encore dont les objets sont dignes d'être divisés en deux parties : une extérieure et une intérieure (« Le grenier »⁹², « L'édredon »⁹³ ou encore « La pomme de terre »⁹⁴).

Par ailleurs, Ponge pense que l'esprit peine à se défaire de certaines influences psychiques et aborde ce problème dans « L'objet, c'est la poétique »⁹⁵. Il prétend d'abord que notre rapport au monde fonctionne « à l'accusatif » (p.150), un point de vue digne de celui de Husserl, selon lequel nos états mentaux sont intentionnels, transitifs. Puis, il écrit :

L'homme, le plus souvent, n'étreint que ses émanations, ses fantômes.
Tels sont les objets subjectifs.

Il ne fait que valser avec eux, chantant tous la même chanson ; puis
s'envole avec eux ou s'abîme. [...]

Il nous faut donc choisir des objets véritables, objectant indéfiniment à
nos désirs.⁹⁶

Les « émanation[s] » sont ce qui ne procède pas de nous-mêmes et les « fantômes » sont des images irréelles. Ponge prévient que les plaisirs illusoires de la « valse » qui résulte

⁹⁰ Ponge, F., « Le pain », dans *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes.*, op. cit., p.46

⁹¹ Ponge, F., « L'orange », dans *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes.*, op. cit., p.41-42

⁹² Ponge, F., « Le grenier », dans *Pièces*, op. cit., p.46

⁹³ Ponge, F., « L'édredon », dans *Pièces*, op. cit., p.54-56

⁹⁴ Ponge, F., « La pomme de terre », dans *Pièces*, op. cit., p.66-67

⁹⁵ Ponge, F., « L'objet, c'est la poétique », dans *Lyres*, Paris : Gallimard, 2006, p.150-153

⁹⁶ *Ibid.*, p.152-153

de notre proximité avec ces illusions superficielles mène à une chute (« s'abîme »). Notre volonté, nos désirs ou nos plaisirs peuvent modifier notre expérience des objets. Nos images mentales deviennent alors *trop* « subjecti[ve]s ». Il faut donc se méfier de ce que projette notre conscience.

Jusqu'ici, j'ai abordé les efforts effectués par Ponge pour réinitialiser nos réflexes perceptifs et pour nous mettre en garde à propos de nos biais psychiques. Ce n'est pas encore assez pour cet auteur, qui parle de se défaire de toute tradition littéraire, dans ses correspondances : « chaque écrivain "digne de ce nom" doit écrire *contre* tout ce qui a été écrit jusqu'à lui »⁹⁷. Il explique ensuite qu'il est « partisan d'une technique par poète, et même, à la limite, d'une technique par *poème* – que déterminerait son objet » (p.169). Or, ces objets sont étrangers à notre langage : les langues sont des systèmes artificiels qui orientent déjà la perception. Aussi, les proèmes de Ponge ne concernent rarement qu'un objet matériel, mais traitent également du travail linguistique et sémantique des mots, comme l'explique Ravindranathan Thangam :

[S]i la poétique de Ponge se caractérise par une continuelle négoc[i]ation « entre mots et choses » [...] elle n'en privilégie pas moins, semble-t-il, le deuxième terme du couple, n'hésitant pas à écrire « contre le mot » [...].⁹⁸

Ceci nous ramène au choix des objets de Ponge, qu'il sélectionne dans le milieu quotidien, notamment pour approcher des choses dont on ne parle encore que peu. D'ailleurs, dans « Le Carnet du Bois de Pin »⁹⁹, Ponge exprime son exigence à l'égard du langage qu'il emploie :

Ce qui importe chez moi, c'est le sérieux avec lequel j'approche de l'objet, et d'autre part la très grande justesse de l'expression. Mais il faut que je me débarrasse d'une tendance à dire des choses plates et conventionnelles.¹⁰⁰

Cette citation provient du recueil appelé *La rage de l'expression* – titre dont le sens semble éclairé par cette lutte contre les idées inhérentes aux langages.

⁹⁷ Ponge, F., « Correspondances », dans *La rage de l'expression*, Paris : Gallimard, 1976, p.169

⁹⁸ Thangam, R., « Entre L'exhaustif Et L'inachevé: Ponge Et Perec », dans *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol.59, 2006, p.213

⁹⁹ Ponge, F., « Le Carnet du Bois de Pin », dans *La rage de l'expression*, op. cit., p.97-172

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.112-113

3.3.3 Percevoir la complexité

Jusqu'ici, on sait que Ponge cherche à maintenir l'attention sur l'insignifiant et à défaire notre esprit de toute pensée préconçue. Il reste à étudier la manière dont il perfectionne la perception.

Lors d'une conférence, Ponge suggère qu'une attention adéquate doit stimuler la « sensibilité » (et cette leçon concerne aussi bien les écrivains que n'importe quel individu) :

[Pour écrire] il faut une grande sensibilité. Parce qu'il faut dire qu'il y a un très grand nombre de gens qui sont parfaitement insensibles au monde [...]. Ils passent, ils vivent, ils ont raison, mais ils ne sont pas violemment atteints dans leur sensibilité, par ce qui se passe, par ce qui existe.¹⁰¹

Cet extrait affirme qu'en manquant de sensibilité, on s'avère incapable d'être conscient de ce qui nous entoure. De plus, il s'agit d'être touché par l'insignifiant, d'être même « violemment attein[t] ». Etudions de plus près la contribution de la sensibilité à l'affinement de notre perception, en analysant le proème de Ponge intitulé *Frénésie des détails, calme de l'ensemble* :

Si l'une de ces fleurs, l'un de ces nœuds vibrants de sensations, par surprise, par-derrière, se détachant de sa tige venait en droite ligne à me toucher,

Quel hurlement elle tirerait de moi, quelle impression de fer rouge ! J'en mourrais ! Comme une balle explosive, je ne pourrais plus l'extirper de mon corps !

... (*partout ailleurs qu'aux yeux dont elle fait la joie.*)¹⁰²

Les fleurs sont l'objet du proème et Ponge les qualifie de « nœuds » ; ce sont des choses en apparence petites et jolies, mais d'emblée présentées comme complexes, à démêler. Aussitôt qu'une fleur « touch[e] » le narrateur, elle provoque en lui des sensations d'une violence insoupçonnée (« fer rouge », « [j]'en mourrais », « comme une balle explosive »). Cette intensité marque l'importance et l'impact de la sensation. La réaction du narrateur part d'une « surprise », qui rappelle le besoin initial de défamiliarisation de Ponge ; la locution « par-derrière » (qui succède aux mots « par surprise ») renforce cet effet d'étonnement et rappelle la vision sémiologique d'une superposition du signifiant visible et du signifié qui

¹⁰¹ Ponge, F., « la pratique de la littérature », dans *Méthodes*, op. cit., 1988, p.268

¹⁰² Ponge, F., « Frénésie des détails, calme de l'ensemble », dans *Lyres*, op. cit., p.13

semble caché derrière. La faculté d'être touché aide alors sans doute à percevoir le sens investi dans la chose « se détachant » de l'épaisseur d'une masse d'objets.

Enfin, comment peut-on interpréter la dernière phrase du proème ? Comme les points de suspension suggèrent une continuité avec la fin du paragraphe précédent, elle indique que l'impression engendrée par la fleur attaque tout le corps, sauf les « yeux » qu'elle réjouit. En distinguant l'impact provoqué au corps du plaisir visuel, le texte sous-entend que l'expérience de la fleur engendre des effets plurisensoriels, si ce n'est extrasensoriels. De plus, le fait que la dernière remarque soit enfermée entre des parenthèses, présentée en italique et précédée par des points de suspension crée une impression forte à la lecture : on croit toucher à une révélation intime à laquelle on n'accède qu'après avoir été l'acteur ou le spectateur actif (à la lecture) d'une vive sensation.

Ce proème présente donc les deux pouvoirs de la sensibilité : l'excitation sensorielle et l'incitation à la surprise.

3.4 *Faire percevoir à la manière de Ponge*

Précédemment, j'ai expliqué qu'au XX^e siècle, de nombreuses descriptions mettent en forme le rapport d'un sujet au monde. Ponge constitue un cas particulier, puisqu'il prétend prendre le « parti pris des choses »¹⁰³. Renverse-t-il tout simplement l'ordre du rapport sujet-monde ? Son traitement de l'insignifiant consiste-t-il dès lors à décrire les choses de manière à ce que le sens qui émerge du texte soit davantage attribuable aux qualités de l'objet qu'à l'expérience qu'en fait un individu ?

La critique que Robbe-Grillet adresse aux œuvres pongiennes dans *Pour un nouveau roman* soulève l'ambiguïté de l'application des principes de Ponge. D'après lui, ce poète prétend exprimer uniquement les choses selon leurs qualités propres tout en faisant preuve d'un flagrant « humanisme »¹⁰⁴ :

[D]ans cet univers peuplé de choses, celles-ci ne sont plus pour l'homme que des miroirs qui lui renvoient sans fin sa propre image. Tranquilles, domestiquées, elles regardent l'homme avec son propre regard.¹⁰⁵

¹⁰³ C'est ce dont témoigne le titre de son recueil « *Le parti pris des choses* ».

¹⁰⁴ J'emprunte ce concept d'« humanisme » à Alain Robbe-Grillet. D'après lui, un artiste humaniste perçoit le monde pleinement selon ce qu'il y projette : « l'affirmation humaniste [est] : le monde, c'est l'homme ». Robbe-Grillet, A., « Nature, humanisme, tragédie », dans *Pour un nouveau roman*, op. cit., p.77

¹⁰⁵ *Ibid.*

L'incompatibilité entre le respect strict des qualités de l'objet et l'approche humaniste semble invalider la méthode de Ponge. Par conséquent, Robbe-Grillet affirme que ce dernier « ne se soucie guère [...] de décrire » (p.77). Ne cédon pas à la croyance que Ponge ne sait pas concilier l'écoute de l'objet avec une approche humaniste et rendons-lui justice en observant de plus près sa méthode. Je vais essayer de démontrer comment il emploie la description pour faire percevoir à ses lecteurs un sens au cœur de l'insignifiance, alors même que le retour textuel de la chose au lecteur requiert un premier passage de l'auteur à la chose. En effet, je crois que la méthode de Ponge consiste à donner l'impression que les qualités de l'objet nommées dans le poème semblent dictées par la chose-même, tandis que la lecture humaniste qu'on porte au texte semble dépendre uniquement de notre rapport intentionnel (au sens brentanien) au monde. Ponge adopte alors une approche poétique qui relève du tâtonnement : sa description mobilise l'état d'inachèvement, l'énumération et la répétition.

3.4.1 L'inachèvement, l'énumération et la répétition

A l'instar de Perec, Ponge s'adonne à « épuiser » son sujet, comme dans *Le savon* : « Et nous l'épuisons de notre côté, jusqu'aux dernières limites... »¹⁰⁶. Pour atteindre la somme exhaustive des qualités de l'objet, il accepte (ou même recherche) l'incomplétude de ses textes. En effet, selon Thangam, l'inachèvement « participe intimement d'une écriture de ressassement, qui va de pair avec une certaine volonté d'épuisement »¹⁰⁷.

« La guêpe »¹⁰⁸ démontre comment le besoin d'exhaustivité est paradoxalement apaisé par la présence de quelques signes d'inachèvement. Ponge décrit le physique de cet insecte, son régime, son espèce, ses idées, sa faiblesse, l'étymologie de son nom et expose plusieurs analogies (quelques véhicules (surtout le tramway), un brasier, une balle de fusil et enfin la forme du miel). Insatisfait par cette multitude d'approches, Ponge conclut ainsi le proème :

Et caetera...

Et enfin, pour le reste, pour un certain nombre de qualités que j'aurais omis d'explicitier, eh bien, cher lecteur, patience ! Il se trouvera bien quelque critique un jour ou l'autre assez pénétrant pour me REPROCHER cette irruption dans la littérature de ma guêpe de façon importune, agaçante, fougueuse et musarde à la fois, pour DÉNONCER l'allure saccadée de ces notes, leur présentation désordonnée, en zig-zags, pour

¹⁰⁶ Ponge, F., *Le savon*, op. cit., p.24

¹⁰⁷ Thangam R., « Entre L'exhaustif Et L'inachevé: Ponge Et Perec », art. cit., p.217

¹⁰⁸ Ponge, F., « La guêpe », dans *La rage de l'expression*, op. cit., p.13-27

S'INQUIÉTER du goût du brillant discontinu, du piquant sans profondeur, mais non sans danger, non sans venin dans la queue qu'elles révèlent – enfin pour TRAITER superbement mon œuvre DE TOUS LES NOMS qu'elle mérite.¹⁰⁹

Entamée par l'expression « *Et caetera ...* », la fin du texte harmonise l'inachèvement et l'exhaustivité. Les qualités de la guêpe ne sont prétendument pas toutes exposées et pourtant, tout en reconnaissant les limites de l'exercice, Ponge trouve une dernière manière de donner la parole à la guêpe. Les italiques et les majuscules semblent reproduire sa course et son agressivité, tandis que la ponctuation et la longueur de la phrase représentent sa vitesse et sa trajectoire en « *zig-zags* ». L'aveu de l'impossibilité de reconnaître dans le proème toutes les qualités ou « TOUS LES NOMS qu'elle [la guêpe] mérite » est donc exploité comme une énième manière d'exprimer l'animal à travers les lignes. La locution « *Et caetera...* » permet également au lecteur de poursuivre mentalement la caractérisation de la guêpe.

En résumé, lorsqu'aucune description ne peut prétendre accorder tous les mots à son objet, son inachèvement fournit bel et bien l'occasion de percevoir ou de faire entendre la chose à travers ses balbutiements.

Dans « La guêpe », comme dans la plupart de ses proèmes, Ponge mobilise aussi la description sous forme d'énumérations. Les effets de celle-ci sont multiples : elle peut reformuler un propos ou l'étoffer par accumulation de qualités et de perspectives. Cette méthode permet de reproduire la tension fertile entre inachèvement et exhaustivité, en développant des variations ou des inventaires incomplets dont le lecteur peut combler les lacunes. De plus, elle génère l'impression d'une démarche à tâtons aboutissant à une synthèse fidèle de l'objet. Ce procédé semble à la fois appliqué et thématisé dans « Le feu » :

Le feu fait un classement : d'abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens...

(L'on ne peut comparer la marche du feu qu'à celle des animaux : il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre ; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied) ...

Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s'écroulent, les gaz qui s'échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons.¹¹⁰

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.27

¹¹⁰ Ponge, F., « Le feu », dans *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, *op. cit.*, p.47

L'énumération est d'emblée justifiée par la volonté de « classement ». Toutefois, au départ (« d'abord »), le « sens » vers lequel les flammes se dirigent est indéterminé (« en quelque sens »). La polysémie du mot « sens » et la tendance de Ponge à crypter ses méthodes de travail dans ses textes motivent à interpréter les étincelles du feu comme une métaphore des mots ou de l'écriture pongienne.

Dans la deuxième strophe, on aborde la marche (du feu) en trois phrases, séparées d'abord par le deux-points, puis par un point-virgule. Ces deux formes de ponctuation ont pour effet de créer une continuité du sens, tout comme une marche opère une avancée. Toutefois, celle-ci s'avère de plus en plus branlante : alors que la virgule succède au point, deux énumérations s'enchevêtrent (« amibe » et « girafe ») entrecoupent l'énumération des formes de déplacement (« marche », « bondit », « rampe »)). Enfin, la strophe se termine par des points de suspension, créant encore une fois une marque d'inachèvement. Cette façon de tituber dans le texte rappelle la danse des flammes. De plus, la troisième strophe présente cet « écroule[ment] » comme un mouvement fabriqué avec « méthode » et « mesure » – deux termes familiers de l'écriture pongienne et propre à son élaboration. Le produit du feu (« le gaz ») s'avère unifié (« en une seule rampe ») et malgré les tâtonnements des flammes, il devient magnifique : une multitude de « papillons » apparaît. En définitive, la description du feu semble reproduire parfaitement le travail du poète : avec méthode, l'écrivain rédige à tâtons quelques termes qui, en étant associés dans un texte, concourent à l'expression d'une chose dont le sens émerge à la fin de la lecture.

Prenons d'autres exemples d'énumérations qui reproduisent un effet de tâtonnement, à l'aide d'œuvres incluant des brouillons. Dans *La rage de l'expression*, « L'œillet »¹¹¹, « Le mimosa »¹¹² et « Le Carnet du Bois de Pins »¹¹³ se succèdent et sont présentés comme des tentatives de synthétiser l'expression de leur objet respectif et de leurs « quelques qualités vraiment particulières »¹¹⁴. Les brouillons illustrent la démarche de Ponge. Plus qu'ailleurs, l'auteur y affiche ses peines (manque d'inspiration, fatigue), les moyens à sa disposition qu'il sollicite tour à tour (le recours au dictionnaire, les ressources du langage) et ses essais parfois manqués. Dans « Le mimosa », l'énumération prend la forme de reformulations complètes d'un poème qui évolue jusqu'à la dernière tentative. Des mots apparaissent et

¹¹¹ Ponge, F., « L'œillet », dans *La rage de l'expression*, op. cit., p.53-72

¹¹² Ponge, F., « Le mimosa », dans *La rage de l'expression*, op. cit., p.73-96

¹¹³ Ponge, F., « Le Carnet de Bois de Pins », op. cit.

¹¹⁴ Ponge, F., « L'œillet », op. cit., p.55-56

disparaissent dans chacune des versions. Leurs occurrences semblent être des tests soumis à l'objet qui devrait en évaluer la validité : par exemple, l'analogie du mimosa avec les plumes de poussin s'affirme comme révélatrice du mimosa, au fur et à mesure qu'elle réapparaît dans le texte. En effet, de la page 78 à la page 96, la métaphore apparaît vingt-trois fois, parfois sous des formes variées (« poussinantes » (p.82), « poussinée » (p.91) et « poussinière » (p.91)). Enfin, après des tentatives de synthèse (« [t]âchons de nous résumer, il y a : [...] »¹¹⁵), tous ces tâtonnements aboutissent à un résultat satisfaisant (une « rhétorique résolue »¹¹⁶). En résumé, moins un terme est reformulé, corrigé, remplacé, plus il semble être logiquement affilié à l'objet qu'il caractérise.

Ainsi, la reformulation laisse place à la répétition – le troisième phénomène apparenté au tâtonnement. Dans son étude de la répétition dans l'œuvre pongienne, Bardèche explique que « la description peut partir du mot et chercher à rendre compte de la chose à travers les traits caractéristiques de celui-ci, comme s'il en était la reproduction mimétique »¹¹⁷. Les répétitions apparaissent donc progressivement comme de purs produits de l'objet : les termes répétés semblent être affirmés par l'objet, délestés de l'esprit de l'auteur qui les choisit. De plus, lorsqu'on se confronte plusieurs fois au même mot, son signifiant devient saillant tandis qu'on perd de vue le signifié qui lui est associé. Ainsi, le lecteur passe par une impression d'insignifiance, avant de réaliser qu'un sens résulte de sa lecture du texte. C'est comme si notre esprit ruminait une idée en s'abandonnant complètement à l'objet, avant de découvrir un sens qui semble s'imposer avec évidence. Or, Ponge associe effectivement la répétition à la démarche de l'esprit, comme il l'explique à ses lecteurs au début du *savon* :

Très souvent, vous remarquerez : « Mais il se répète ! [...] »

[...] c'est ainsi que naissent en moi les développements, c'est ainsi que l'esprit progresse, – et il faut bien, n'est-ce pas ? être honnête, il faut bien ne pas tricher avec le mouvement de l'esprit ?¹¹⁸

En somme, la description contient des marques d'inachèvement, des énumérations et des répétitions, qui génèrent l'impression que le texte tâtonne pour contracter un lien étroit avec la chose. Ce phénomène semble donc être non seulement une conséquence des formes

¹¹⁵ Ponge, F., « Le Carnet de Bois de Pins », *op. cit.*, p.110

¹¹⁶ Ponge, F., « L'œillet », *op. cit.*, p.69

¹¹⁷ Bardèche, M.-L., *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Vaud : Delachaux et Niestlé, 1999 p.46

¹¹⁸ Ponge, F., *Le savon*, *op. cit.*, p.12-13

et méthodes adoptées par Ponge, mais aussi un effet escompté. Le texte fait ainsi percevoir scrupuleusement un objet au lecteur, en lui faisant découvrir progressivement ses qualités.

3.4.2 La description-définition

Pour limiter l'interminable spéculation à tâtons, Ponge s'en remet aux définitions des mots. Certains de ses textes signalent le recours au *Littre*¹¹⁹, parfois durant plusieurs pages consécutives, comme dans « Notes prises pour un oiseau »¹²⁰, mais plus souvent de manière sporadique, comme dans « L'œillet »¹²¹. Collot analyse le rôle que joue ce répertoire d'étymologies :

Il lui fournit à la fois la garantie d'une conformité rigoureuse au passé de la langue, et des matériaux pour l'invention lexicale et l'innovation sémantique. [...] la consultation du dictionnaire intervient en général après une première écriture, à titre de contrôle ou de vérification.¹²²

Si le dictionnaire permet surtout à Ponge de confirmer ses intuitions et d'enrichir son approche linguistique des choses, il s'inquiète de l'abstraction que sa lecture entraîne. En effet, dans « My creative Method », il explique que, souvent, « il semble s'y agir plutôt de la définition des mots que de la définition des choses »¹²³. Pour contrer ce souci, après avoir consulté le dictionnaire, il retourne à l'observation des choses pour retrouver des données concrètes et mobilise alors à nouveau la description. Par conséquent, les textes de Ponge alternent fréquemment la description et la définition, comme on le voit aux premières phrases du proème « Le galet » : « Le galet n'est pas une chose facile à bien définir. Si l'on se contente d'une simple description l'on peut dire d'abord que [...] »¹²⁴.

Constatant les lacunes des deux méthodes et songeant à l'importance d'y trouver un équilibre, Ponge pense à concilier la définition et la description, pour en contrebalancer les apports. Le concept des « descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire »¹²⁵ répond finalement à ses exigences :

D'où vient que les définitions des dictionnaires nous paraissent si lamentablement dénuées de concret, et les descriptions [...] si incomplètes

¹¹⁹ C'est un dictionnaire de langue française créé par Emile Littré.

¹²⁰ Ponge, F., « Notes prises pour un oiseau », dans *La rage de l'expression*, op. cit., p.38-44

¹²¹ Ponge, F., « L'œillet », op. cit., p.85, p.90, p.149 et p.153

¹²² Collot, M., *Francis Ponge : entre mots et choses*, Seyssel : Champ Vallon, 1991 p.155

¹²³ Ponge, F., « My creative method », dans *Méthodes*, op. cit., p.11

¹²⁴ Ponge, F., « Le galet », dans *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, op. cit., p.92

¹²⁵ Ponge, F., « My creative method », op. cit., p.14

(ou trop particulières et détaillées au contraire), si arbitraires, si hasardeuses ? Ne pourrait-on imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infaillibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses...¹²⁶

L'influence du dictionnaire ne transparaît donc pas qu'à travers les interventions du *Littré*, mais également au cœur des descriptions, notamment lorsque celles-ci sont formulées avec le ton « Monde »¹²⁷ propre au dictionnaire. Les premières lignes du proème « Le cageot » montrent bien le mélange entre la description et la définition :

A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple
caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre
suffocation font à coup sûr une maladie.¹²⁸

La description emprunte bel et bien ici les attributs de la définition, par l'emploi du participe passé et du présent gnomique. Le texte imite également le style des dictionnaires en déplaçant en milieu de phrase le terme défini. Enfin, le fait que parfois le proème semble concerner davantage le terme que ce à quoi il réfère renforce l'union entre description et définition ; il y a effectivement des expressions qui évoquent la dimension linguistique (« la langue française » et « au terme ») ainsi que quelques jeux de sonorités, comme l'allitération en [k] (qui reproduit le son de la première lettre du mot, mais également le bruit du bois cassé) ou la paronomase avec « cachot ».

3.4.3 La responsabilisation du lecteur

Comment Ponge laisse-t-il les lecteurs percevoir l'insignifiant et lui donner un sens ?

Les descriptions et définitions pongiennes font appel à des figures et à des formes qui camouflent l'influence du regard humain posé dessus : le dictionnaire rend plus impersonnelle l'approche de Ponge et valide les termes choisis dans ses textes, sans empiéter sur une écoute attentive portée aux objets (qui transparaît dans les descriptions). En parallèle, les différentes formes de description que j'ai présentées plus tôt engendrent l'impression que les mots sont affirmés par les objets eux-mêmes. Cependant, comme le remarque Robbe-Grillet,

¹²⁶ *Ibid.*, p.11

¹²⁷ Le « ton Monde » est un concept inventé par Lescano et décrit une manière d'articuler un propos pour qu'il paraisse factuel, qu'il renseigne sur un état du monde soi-disant objectif. Voir : Lescano, A., « Pour une étude du ton », dans *Langue française*, n°164, vol. 4, 2009, p.51

¹²⁸ Ponge, F., « Le cageot », dans *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, op. cit., p.38. Je n'en cite que le premier paragraphe.

les aspects des objets décrits par Ponge demeurent différents de leur apparence concrète ; on ressent l’empreinte humaine apposée sur des objets qui paraissent déformés par notre façon de vivre avec eux : « Sans la pratique quotidienne que nous avons de ces objets, les phrases de Ponge qui les concernent ne sont plus que de beaux poèmes hermétiques »¹²⁹. Cependant, grâce aux descriptions atypiques de Ponge, ces traces humaines perçues à la lecture peuvent être attribuées non pas à un humanisme de l’auteur, mais au « rapport à l’accusatif »¹³⁰ (intentionnel) qu’entretient l’homme avec les objets. Les textes de Ponge semblent donc permettre aux lecteurs de rendre eux-mêmes signifiant ce qui n’est habituellement pas investi de sens.

4 Perec et le geste de signification de l’insignifiant

4.1 La vision perecquienne de l’insignifiant

Georges Perec est sans doute l’auteur qui théorise le plus explicitement ce que j’ai appelé l’insignifiant et qu’il nomme « l’infra-ordinaire »¹³¹. Ce néologisme est d’ailleurs le titre d’un recueil posthume rassemblant huit écrits qui paraissent particulièrement indisposés à susciter du sens à la lecture¹³². Afin de synthétiser son approche de l’insignifiant, je mobiliserai le premier de ces textes, « Approches de quoi ? »¹³³, une brève publication qui fait l’apologie des sujets, des actes et des objets qu’on n’interroge pas. D’emblée, Perec y critique ce qu’on considère comme significatif, qui laisse « de côté l’essentiel » (p.10). Ce qu’il appelle ainsi, c’est l’extraordinaire, tous les événements spectaculaires. Perec s’intéresse davantage à « [c]e qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste » (p.11). Le concept d’insignifiant relève ici bel et bien de ce qui spontanément ne fait pas l’objet d’un discours ou d’un récit et qui, partant, demeure inaperçu. Perec inscrit l’insignifiance dans la durée et l’associe au quotidien. D’ailleurs, il regrette que l’on porte ordinairement peu d’attention à ce qui est journalier, « comme s’il n’était porteur d’aucune information » (p.11). Voilà un propos qui explique peut-être l’absence du terme « insignifiant » dans son texte. Est-ce que Perec craint qu’on prenne le quotidien pour un phénomène vide, un véritable non-sens ? Le terme « d’infra-ordinaire » évite l’amalgame. D’ailleurs, dans *Lieux*, son emploi du mot

¹²⁹ Robbe-Grillet, A., « Nature, humanisme, tragédie », *art. cit.*, p.77

¹³⁰ Ponge, F., « L’objet, c’est la poétique », *op. cit.*, p.150

¹³¹ Perec, G., « Approches de quoi ? », dans *l’infra-ordinaire*, Paris : Editions du Seuil, 1989, p.11

¹³² Perec, G., *l’infra-ordinaire*, *op. cit.*

¹³³ Perec, G., « Approches de quoi ? », *op. cit.*, p.9-13

« insignifiant » peut faire penser à première vue qu’une chose insignifiante puisse être définitivement sans importance, lorsqu’il suggère d’énumérer des souvenirs liés à la rue de l’Assomption :

[C]hacun mériterait d’être écrit en détail [...] Je préfère recourir à la seule énumération, quitte à les reprendre un à un, une autre année, s’ils resurgissent alors. Certains sont insignifiants : [...] D’autres, dès leur évocation, apparaissent essentiels : [...].¹³⁴

Perec semble opposer l’insignifiant à l’essentiel. Cependant, comme il précise que les souvenirs de la seconde série « apparaissent » essentiels, il suggère que la signifiante n’est qu’une question de perception ; ainsi, même dans ses textes écrits spontanément, Perec ne nie pas qu’une chose insignifiante ne l’est que relativement à un point de vue. Il affirme même quelques lignes auparavant que chaque souvenir « mériterait d’être décrit en détail » (p.66), ce qui appuie l’idée qu’une chose insignifiante puisse devenir signifiante pour quelqu’un (sinon, pourquoi l’écrire ?), sous certaines conditions (comme le suggère l’emploi du conditionnel).

D’après Perec, l’insignifiant relève de la création de sens qu’un sujet projetterait à son insu sous les gestes et objets de son environnement. C’est ce que suggère l’emploi du préfixe « infra- » (ce qui est dessous, qui s’oppose à « extra » (ce qui est en dehors et donc apparent)), qui précède le mot « ordinaire ». Le terme « infra-ordinaire » insinue alors une métaphore sémiologique : le signifiant, la matière de tout événement ou objet quotidien, recouvre un signifié qui se situerait en-dessous de celui-là. En employant le néologisme « infra-ordinaire », Perec thématise donc la difficulté qu’on éprouve à prendre connaissance du sens qu’on investit sous ce qui nous apparaît insignifiant.

L’évidence apparente de l’infra-ordinaire se présente comme un obstacle à notre perception. Pourtant, Perec explique qu’il tient à interroger des choses qui paraissent triviales parce que « c’est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d’autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité »¹³⁵. L’approche de l’insignifiant semble se rapporter à de grands enjeux : trouver « notre vérité », apprendre à connaître « ce que nous sommes » (p.11). Cet emploi d’un pronom pluriel évoque l’idée que la signification de l’infra-ordinaire relève d’un investissement de sens relatif à *nous* en tant que groupe d’êtres humains ou à *nous* en tant qu’individus distincts qui

¹³⁴ Georges, P., *Lieux*, Paris: Editions du Seuil, 2022, p.66

¹³⁵ Perec, G., « Approches de quoi ? », *op. cit.*, p.13

avons chacun notre lecture personnelle du monde. Ainsi, la signification de l'insignifiant semble pouvoir concerner aussi bien un individu particulier (comme chez Proust), que l'homme (comme chez Ponge). D'ailleurs, dans un texte exposant des réflexions sur ce qu'il cherche dans ses œuvres¹³⁶, Perec se prétend mû par une curiosité à la fois « sociologique » (p.10) et « autobiographique » (p.10).

En somme, voici la vision perecquienne de l'insignifiant : est insignifiant ce qui reflète un sens que nous y projetons, mais qu'on ne conscientise pas, à cause de son apparence triviale. C'est pourquoi Perec cherche le moyen de percevoir les choses restées inaperçues, de les « traquer [...] les débusquer [...] les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées »¹³⁷. Enfin, il essaie de rendre significantes à ses lecteurs ces choses qu'il a perçues.

4.2 Le traitement perecquien du quotidien

Pourquoi Perec accorde-t-il autant d'importance au quotidien ? Non seulement parce que la trivialité lui importe, mais aussi parce que le quotidien constitue la possibilité de traiter une grande quantité de signes. Rucar étaié cette hypothèse, en étudiant *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*¹³⁸, une œuvre dans laquelle Perec décrit ce qu'il voit dans la rue :

Dans l'ensemble du texte, chaque élément observé est submergé par un flot de référents sans proximité thématique. Par conséquent chacun de ces référents n'a de pertinence qu'en tant qu'élément d'un flux, qui est la quotidienneté.¹³⁹

Autrement dit, les signes trouvés dans la ville n'ont de sens que lorsqu'ils sont rassemblés. Il y a le même phénomène évidemment dans *Lieux*, où le procédé de Perec ressemble à une véritable recomposition de quelques pièces d'une partie de sa vie. En effet, chaque détail qu'il relève constitue une trace, un indice, qui ne sert à rien d'autre qu'à reconstituer une quotidienneté et à en suivre l'évolution, sans pour autant l'interpréter explicitement, comme l'explique Claude Burgelin dans la préface de la dernière édition du Seuil :

¹³⁶ Perec, G., « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser/Classer*, Paris : Editions du Seuil, 2003, p.9-12

¹³⁷ Perec, G., « Approches de quoi ? », *op. cit.*, p.11

¹³⁸ Perec, G., *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2020

¹³⁹ Rucar, Y., « Un espace à traverser: Collectivité et quotidienneté dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec », dans *French Forum*, vol.39, n°1, 2014, p.108

Ces pièces de puzzle, il ne les assemble guère : le texte qu'elles pourraient former, il ne l'écrit que rarement. Il additionne, mais ne totalise pas. [...] Les fragments restent fragments : là est leur vérité.¹⁴⁰

Bien que le quotidien se présente comme un formidable désordre, la méthode de Perec ne s'avère pas chaotique : le recensement des objets du quotidien est organisé. On découvre sa manie du classement dans des œuvres aussi différentes que *Penser/Classer*¹⁴¹ et que *Lieux*, dans laquelle il écrit :

Soif de rangement : mettre sa vie en ordre : petit tas, petits casiers, les années, l'une après l'autre, les souvenirs empilés : devenir seulement compatible d'un passé à peine passé ; puis ressasser [...].¹⁴²

Comme il le dit lui-même, les traces relevées sont tout de même réunies dans un texte où on peut les « ressasser ». Aussi, à force de se confronter aux courts textes de Perec, on pressent généralement l'atmosphère de la quotidienneté qui émerge de cette rumination. Barthes explique en effet qu'on trouve un sens dans l'assemblage d'objets divers et je pense qu'on peut élargir son idée à l'association et à la juxtaposition des souvenirs de Perec. Il parle de l'existence d'un lien entre les choses qui dépend seulement de leur proximité : « les objets [...] ne sont liés que par une seule forme de connexion, qui est la parataxe, c'est-à-dire la juxtaposition pure et simple d'éléments »¹⁴³. Ensuite, en tant qu'individu plongé au cœur de son propre quotidien ou en tant que lecteur découvrant les textes de Perec, on donne du sens à cette parataxe rencontrée. En effet, Barthes met en avant le geste de la *lecture* :

Lorsque je me déplace dans la rue – ou dans la vie – et que je rencontre ces objets, je leur applique à tous, au besoin sans m'en rendre compte, une même activité, qui est celle d'une certaine *lecture* [...].¹⁴⁴

En somme, Perec dicte peu notre lecture de ses œuvres, puisqu'il reproduit un environnement semblable à celui qu'on *lit* spontanément dans la rue. Il collectionne des indices et nous laisse interpréter nous-mêmes l'ensemble. Dans *Je me souviens*¹⁴⁵, pour prendre un autre exemple que *Lieux*, il fait même directement appel à la mémoire des lecteurs en leur laissant trouver leur propre matière insignifiante et l'inscrire le long de plusieurs pages blanches.

¹⁴⁰ Burgelin, C., « Préface », dans Perec, G., *Lieux*, Paris : Editions du Seuil, 2022, p.15

¹⁴¹ Perec, G., *Penser/Classer*, *op. cit.*

¹⁴² Perec, G., *Lieux*, *op. cit.*, p.169

¹⁴³ Barthes, R., « Sémantique de l'objet », dans *L'Aventure sémiologique*, *op. cit.*, p.257

¹⁴⁴ Barthes, R., « La cuisine du sens », *art. cit.*, p.227

¹⁴⁵ Perec, G., *Je me souviens*, Paris : Fayard, 2013

4.2.1 L'espace urbain comme environnement significatif

Pourquoi Perec accorde-t-il autant de place aux villes dans ses textes ? Est-ce que tous les espaces peuvent constituer le support d'une quotidienneté ? Non, évidemment, les régions désertes ne sont pas imprégnées par des traces de passages, on ne les parcourt pas quotidiennement ; c'est pourquoi les espaces privilégiés par Perec sont urbains. Philippe Charron, qui interroge l'expression du réel en littérature, écrit ceci à propos de l'interaction de l'homme avec son espace :

[T]raversé[e] par nos usages, nos pratiques et nos croyances [la rue est un] environnement auquel nous sommes nécessairement attachés, qui nous forme et que nous reformons en retour [...].¹⁴⁶

Pour rendre compte du langage de la ville, de ce qu'elle reflète de la manière dont on l'occupe, Perec produit des descriptions tantôt liées à des expériences intimes, tantôt plus détachées. Ainsi, il semble accomplir le programme proposé par Barthes, qui – craignant qu'on ne sache « faire surgir du stade purement métaphorique une expression comme “langage de la ville” »¹⁴⁷ – déclare ceci :

Nous devons être nombreux à essayer de déchiffrer la ville où nous nous trouvons, en partant, si c'est nécessaire, d'un rapport personnel. [...] le plus important [est] de multiplier les lectures de la ville.¹⁴⁸

La multiplicité des points de vue que Perec offre crée ainsi une riche base de données de la quotidienneté. Enfin, si la ville attire particulièrement cet auteur, c'est peut-être aussi parce qu'en reproduisant le rythme et l'attitude d'un passant, l'écrivain peut rédiger un texte en laissant son attention flâner, sans qu'elle soit détournée par des raisonnements fonctionnalistes. Yan Rucar confirme que la ville est un lieu privilégié pour interroger le quotidien, dans son article portant justement sur la quotidienneté dans l'œuvre de Perec : « le quotidien ne peut se rencontrer dans un lieu prescriptif, mais dans l'espace incoordonné de la rue »¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Charron, P., « Comment on a quitté le réel et comment on y est revenu ? », *L'Esprit Créateur*, vol.61, n° 2, 2011, p.61

¹⁴⁷ Barthes, R., « Sémiologie et urbanisme », dans *L'aventure sémiologique*, op. cit., p.265

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.270

¹⁴⁹ Rucar, Y., « Un espace à traverser: Collectivité et quotidienneté dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec », art. cit., 2014

4.3 *Percevoir à la manière de Perec*

4.3.1 L'imperceptibilité de l'insignifiant

Comme les deux autres écrivains, Perec traite de la difficulté à fixer son attention sur ce qui semble insignifiant. Ainsi, il arrive souvent que les auteurs s'avèrent incapables de formuler ou même de comprendre ce qu'ils pressentent pourtant parfois être « signifi-
cati[f] », comme Perec lorsqu'il compare des restaurants chinois situés en dehors de la Chine : « Cette anecdote me semble significative, mais je ne sais pas exactement de quoi »¹⁵⁰.

Le fait que la signification semble impossible constitue un problème pour la perception. En effet, si l'on ne trouve pas rapidement du sens à ce qui nous apparaît insignifiant, on redirige ailleurs notre attention et la chose demeure inaperçue. Or, les sens entraperçus « sous » l'insignifiant évoluent au gré des projections (puisque ce sont elles qui les déterminent), ce qui les rend difficiles à saisir par la conscience. Perec reconnaît la difficulté liée à son étude des rues dans *Lieux*, lorsqu'il admet que « [c]omme tant d'autres lieux, il y eut plusieurs rues de l'Assomption »¹⁵¹. Or, en effet, le nombre incalculable d'habitants et de passants d'une rue modifie l'investissement humain d'un lieu, mais (et c'est surtout cela que suggère Perec dans ce passage) la diversité de ses approches de l'Assomption au fil de sa propre vie rend également le sens recherché complètement fluctuant. Perec explique d'ailleurs que l'écriture de *Lieux* devrait fixer les étapes de l'évolution des sens qu'il investit dans les rues : « ce que j'en attends, en effet, n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture »¹⁵². Il n'en demeure pas moins que la cristallisation de chaque état perçu est un exercice difficile, si bien qu'en cours de réalisation, Perec doute de la faisabilité et du sens de son travail :

Je ne sais pas très bien à quoi rime ce projet : fixer des instants intacts,
les soumettre à l'épreuve du temps : perdre le temps retrouvé, figer sur une
grille arbitraire [...] des instants, tous loin.¹⁵³

Ainsi, le sens à chercher dans les rues et à reproduire dans les textes se dérobe toujours au moins partiellement ; un auteur ne semble jamais pouvoir tout à fait le déterminer. La

¹⁵⁰ Perec, G., « douze regards obliques », dans *Penser/Classer*, op. cit., p.47

¹⁵¹ Perec, G., *Lieux*, op. cit., p.158

¹⁵² Perec, G., *Espèces d'espaces*, Paris : Editions du Seuil, 2022, p.101

¹⁵³ Perec, G., *Lieux*, op. cit., p.90

phrase « perdre le temps retrouvé » fait d'ailleurs doublement référence à Proust¹⁵⁴ et à la difficulté du narrateur à atteindre ce qu'il cherche. Perec déduit alors qu'il doit faire « la conquête »¹⁵⁵ de l'espace qu'il sonde et qui pourtant « n'est jamais à moi [...] ne m'est jamais donné »¹⁵⁶.

En plus de changer de forme et d'être complexes, les sens recherchés en parcourant le quotidien sont difficiles à percevoir, parce que la valeur des choses est trop souvent réduite à leur usage pratique. Barthes appelle cela la « *fonction-signe* »¹⁵⁷ et explique que « la fonction d'un objet devient toujours, au moins, le signe même de cette fonction »¹⁵⁸. Or, on ne maintient pas notre attention sur les choses dont le seul sens apparent au premier abord est évident et péremptoire. Les objets dont l'usage est journalier deviennent ainsi facilement inaperçus. La réflexion de Perec à propos des murs effacés par les tableaux illustre ce cas extrême, où même le tableau finit par être oublié :

Je mets un tableau sur un mur. Ensuite, j'oublie qu'il y a un mur, je ne sais plus que ce mur est un mur. [...] Le mur n'est plus ce qui délimite et définit le lieu où je vis, ce qui le sépare des autres lieux où les autres vivent, il n'est plus qu'un support pour le tableau. Mais j'oublie aussi le tableau, je ne le regarde plus, je ne sais plus le regarder. [...] il faudrait changer continuellement, soit de mur, soit de tableau [...].¹⁵⁹

La fonction du mur semble plus significative qu'une simple fonction-signe barthésienne, puisque le mur « délimite et définit » le lieu d'une vie. Cependant, l'habitude anesthésie l'attention et, si on regarde alors par hasard la paroi de notre maison, on ne voit plus que son usage pratique. Par conséquent, Perec recommande ironiquement de « changer continuellement » de murs et de tableaux. Notons tout de même que le tableau avait dans un premier temps absorbé toute l'attention, avant d'être oublié à mesure qu'une unique fonction partagée par de nombreux objets de la maison absorbe le potentiel significatif de l'œuvre illustrée : décorer.

¹⁵⁴ « [P]erdre le temps » (et non pas *du* temps) fait penser à la Recherche du « temps perdu », et le « temps retrouvé » rappelle le titre du dernier tome de la *RTP*.

¹⁵⁵ Perec, G., *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p.167

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Barthes, R., « Eléments de sémiologie », *art. cit.*, p.40

¹⁵⁸ Barthes, R., « Sémantique de l'objet », *art. cit.*, p.253

¹⁵⁹ Perec, G., *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p.70

4.3.2 L'ennui

L'ennui diminue l'attention de l'auteur. Dans *Lieux*¹⁶⁰, Perec reconnaît à de nombreuses reprises qu'il ressent le travail qu'il s'est contraint d'accomplir comme un labeur pénible. Par exemple, sur la place d'Italie, il déclare qu'il n'y a plus « [r]ien à voir » (p.153) et il essaie alors de ranimer son attention en changeant « d'endroit pour voir » (p.153). De la même manière, dans un autre « réel »¹⁶¹, il écrit :

[J]e profite de la Matra pour me faire conduire jusqu'aux abords de la Contrescarpe, pensant vaguement me débarrasser d'une tâche ce jour-là ressentie comme un pensum [...]. Décris en dix minutes la place Contrescarpe dont il n'y avait rien à dire [...].¹⁶²

Cette dernière remarque (« dont il n'y avait rien à dire ») invalide le projet de l'œuvre. En effet, si la description de Contrescarpe s'avère stérile, à moins que ce soit une rue exceptionnellement inintéressante, cela remet en cause tous les motifs de la réalisation de *Lieux*. Ce commentaire de Perec révèle donc non seulement la lassitude éprouvée, mais aussi l'anesthésie de l'attention. De plus, peu après la rédaction du court « réel » de Contrescarpe, dont la brièveté semble le surprendre ou le décevoir lui-même (« *Nothing more ?* » (p.173)), il admet qu'il rencontre quelques difficultés à accomplir son devoir, alors qu'il s'attèle cette fois-ci à un chapitre consacré aux souvenirs : « Depuis plusieurs mois (?) difficulté de trouver la paix (?) propice (?) à ce genre (?) d'exercice (?) » (p.176). La fatigue ou la préoccupation ne semblent pas convenir à l'écriture de ce projet.

Enfin, les longues descriptions en apparence plutôt empiriques de Perec sont souvent interrompues par des jugements (très) personnels. Ces passages peuvent être interprétés comme des manifestations de l'ennui éprouvé par l'auteur¹⁶³. Par exemple, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*¹⁶⁴, il écrit « Les deux aubergines de la veille repassent » (p.51), « Une petite fille, encadrée par ses parents (ou par ses kidnappeurs) pleure » (p.52) ou encore « Passe une dame qui vient d'acheter un bougeoir moche » (p.52). Il semble qu'il ne peut pas s'empêcher d'intervenir pour passer de l'état de spectateur à celui d'acteur (qui commente). Ces quelques sursauts plutôt comiques ravivent probablement par la même occasion l'attention des lecteurs, en les divertissant un instant.

¹⁶⁰ Perec, G., *Lieux*, op. cit.

¹⁶¹ Perec appelle « réel » ses descriptions directes des rues, dans *Lieux*.

¹⁶² *Ibid.*, p.173

¹⁶³ Voir : Sheringham, M., *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p.280

¹⁶⁴ Perec, G., *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, op. cit., p.51

4.3.2.1 Désencombrer et entraîner la perception

Comment améliorer alors notre perception de l'insignifiant ?

Lorsqu'on ne connaît pas quelque chose, notre première approche repose sur ce qu'on nous en a dit ou montré. Aussi, pour affiner notre perception, il faut d'abord se défaire des idées préconçues. Dans *Ellis Island*, Perec entreprend de se défaire de tout présumé imposé par l'extérieur pour reconstituer le quotidien de l'île à l'époque où le Bureau fédéral de l'Immigration y avait installé son centre d'accueil. Pour ce faire, il liste les clichés et s'interroge afin d'adopter une posture critique et de l'imposer à ses lecteurs :

[C]omment décrire ?

comment raconter ?

comment regarder ?

sous la sécheresse des statistiques officielles,

sous le ronronnement rassurant des anecdotes mille fois ressassées par
les guides à chapeaux scouts,

sous la mise en place officielle de ces objets quotidiens devenus objets
de musée,

vestiges rares, choses historiques, images précieuses,

sous la tranquillité factice de ces photographies figées

une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur noir et blanc,

comment reconnaître ce lieu ? [...]

Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordi-
naire, ce qui se passait tous les jours ?¹⁶⁵

Bien qu'ici, le sujet semble moins insignifiant que dans d'autres œuvres, ce texte nous présente divers paramètres menaçant la connaissance d'un quotidien. Il présente les idées préconçues comme un problème de taille : « la sécheresse » de cet imaginaire « mille fois » rabâché déforme « ces objets quotidiens ». Ainsi, après avoir demandé quelle est la bonne manière de percevoir et de faire percevoir ce quotidien, Perec prévient qu'il faut éviter toute tendance à la romantisation (« anecdotes », « images précieuses », « tranquillité factice ») à l'historicisation hâtive (« objets de musée », « vestiges », « choses historiques ») ou à la simplification (« ressassées », « figées », « évidence trompeuse »). Les deux dernières questions

¹⁶⁵ Perec, G., *Ellis Island*, Paris : P.O.L, 2019, p.42-43

de l'extrait suggèrent que ces trois biais rendent nécessaire de réapprendre à percevoir le monde. Dans *Espèces d'espaces*, il déclare même que « [n]ous ne savons pas voir »¹⁶⁶. Le chapitre d'où provient cette affirmation sentencieuse est intitulé « *Travaux pratiques* » (p.91). Ce titre ainsi que les nombreux verbes à l'infinitif présent donnent l'impression que Perec se propose de suivre une méthode pour qu'il puisse exercer et améliorer sa perception. D'abord, il est question d'y aller « doucement » (« [i]l faut y aller doucement, presque bêtement » (p.92)). Ensuite, il mobilise la persévérance (« [s]e forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne » (p.92), « [c]ontinuer [j]usqu'à ce que le lieu devienne improbable » (p.96)). Enfin, Perec remarque notre tendance à ne noter que « l'insolite, le particulier, le misérablement exceptionnel » (p.96), ce qui suggère qu'il faut adopter une largeur d'esprit pour ne rien négliger. L'emploi de l'infinitif présent invite également les lecteurs à réapprendre à percevoir le monde en reproduisant la démarche exposée par Perec : « essayer de décrire la rue » (p.92), « distinguer les immeubles d'habitation et les bâtiments officiels » (p.92), « [n]e pas dire, ne pas écrire "etc." » (p.92), etc.

Sheringham, dans son étude du quotidien, affirme l'hypothèse suivante :

[L]es œuvres relevant d'une pensée du quotidien mettent en effet à notre portée des dispositifs susceptibles d'orienter, voire de réorienter, notre capacité d'attention à l'égard de ce qui se passe tous les jours, à tout instant, autour de nous, en nous-même¹⁶⁷

Cette hypothèse suggère que l'attention n'est pas un phénomène à réveiller, mais bel et bien à rediriger, parce que ce serait une capacité en permanence active (du moins lors de toute perception).

Non seulement il réoriente notre attention et cherche à désencombrer notre perception d'idées préconçues, mais Perec invite également à ne pas adopter une posture d'indifférence complète à l'égard du monde. En effet, dans *Un homme qui dort*¹⁶⁸, il met à l'épreuve un potentiel désinvestissement total. Sheringham commente cette expérience, dans un chapitre dédié au rapport entre Perec et le quotidien :

¹⁶⁶ Perec, G., *Espèces d'espaces*, op. cit., p.91

¹⁶⁷ Sheringham, M., *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p.21

¹⁶⁸ Perec, G., *Un homme qui dort*, Paris : Denoël, 2020

[L]'état de neutralité et d'effacement de soi du personnage révèle bien ce que nous ne voyons que rarement, et présente le quotidien comme ce qui d'ordinaire échappe à nos perceptions.¹⁶⁹

Toutefois, à la fin du roman, la voix narrative suggère qu'il vaut mieux s'engager pleinement dans le monde, plutôt que de se couper définitivement de la réalité. En effet, à force de parcourir le monde avec indifférence, on devient « aveugle » :

[C]ette illusion dangereuse d'être – comment dire ? – infranchissable, de n'offrir aucune prise au monde extérieur, de glisser, intouchable, yeux ouverts regardant devant eux, percevant tout, les plus petits détails, ne retenant rien. Somnambule éveillé, aveugle qui verrait.¹⁷⁰

Certes, la perception semble améliorée (« percevant tout »), mais le rapport individu-monde étant brisé, l'expérience ne vaut plus rien (« ne retenant rien »). Comme le suggère la dernière page de l'œuvre, la perception idéale requiert alors de se réconcilier avec la réalité matérielle : « Regarde ! » (p.144). Tandis que la voix narrative expose le retour des sensations (« Tu n'es plus [...] celui qui ne sentait pas la pluie tomber » (p.144)), on sent grâce aux derniers mots du texte qu'une expérience vive de la vie quotidienne est enfin retrouvée (« Tu attends, place Clichy, que la pluie cesse de tomber » (p.144)).

4.4 *Faire percevoir à la manière de Perec*

Comment Perec fait-il percevoir l'insignifiant ? Souvent, son style d'écriture est minimaliste et s'apparente à l'« écriture blanche »¹⁷¹ telle que la théorise Barthes. Quelle en est la raison ? Est-ce que la simplicité de la plume est présumée reproduire celle du quotidien ?

La blancheur de l'écriture perecquienne se manifeste surtout dans le recours à l'énumération, que Perec déploie couramment sous forme de listes ou d'inventaires. Il l'emploie dans des œuvres aussi différentes que *Les revenentes*¹⁷², *Espèces d'espace*¹⁷³, *La vie mode d'emploi*¹⁷⁴, *Un cabinet d'amateur*¹⁷⁵ ou encore *Penser/Classer*¹⁷⁶ pour n'en citer que quelques-unes. L'énumération n'exclut pas la narration, comme le prouve *Les Choses*¹⁷⁷,

¹⁶⁹ Sheringham, M., *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p.267

¹⁷⁰ Perec, G., *Un homme qui dort*, op. cit., p.111-112

¹⁷¹ L'écriture blanche est le style neutre par excellence. Voir : Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Editions du Seuil, 1953, p.12

¹⁷² Perec, G., *Les revenentes*, Paris : Julliard, 2022

¹⁷³ Perec, G., *Espèces d'espaces*, op. cit.

¹⁷⁴ Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, Paris : Fayard, 2020

¹⁷⁵ Perec, G., *Un cabinet d'amateur*, Paris : Editions du Seuil, 1994

¹⁷⁶ Perec, G., *Penser/Classer*, op. cit.

¹⁷⁷ Perec, G., *Les Choses*, Paris : Julliard, 2022

bien que certains textes semblent même n'être que des longues listes : *La boutique obscure*¹⁷⁸ énumère des rêves, *Je me souviens*¹⁷⁹ des souvenirs et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*¹⁸⁰ des observations dans la rue. D'ailleurs, lors d'un échange au sujet du quotidien dans la littérature, Bruce Bégout souligne que Perec présentait cette dernière œuvre comme un projet encyclopédiste « appartenant presque au XIX^e siècle, à la manière de Zola »¹⁸¹. Pourtant, la préférence pour une énumération fragmentée à la place d'une longue description stylisée différencie les deux auteurs et met en relief la vision perezquienne d'une « réalité morcelée »¹⁸².

Pourquoi Perec accorde-t-il autant d'importance à cette forme particulière de description fragmentée et en quoi exactement cela favorise son traitement de l'insignifiant ?

4.4.1 Le vertige du réel

Il semble que le recours au fragmentaire s'impose d'abord à cause d'une certaine difficulté à ordonner le réel, à le lire à travers des grilles de lectures pertinentes, suffisamment complètes et exhaustives. Cette problématique préoccupe Perec dans le chapitre « Comment je classe » de son texte « Penser/Classer » :

Mon problème, avec les classements, c'est qu'ils ne durent pas ; à peine ai-je fini de mettre de l'ordre que cet ordre est déjà caduc.

Comme tout le monde, je suppose, je suis pris parfois de frénésie de rangement ; l'abondance des choses à ranger, la quasi-impossibilité de les distribuer selon des critères vraiment satisfaisants font que je n'en viens jamais à bout, que je m'arrête à des rangements provisoires et flous, à peine plus efficaces que l'anarchie initiale.¹⁸³

Perec trouve ses classements « caduc[s] », sans doute en raison de sa haute exigence et de ses changements fréquents de critères (il en cherche de « vraiment satisfaisants »). Depuis toujours, des artistes cherchent leur propre manière de représenter la réalité et cela implique de déterminer le cadre du champ reproduit, une limite à l'étendue, à la précision et à

¹⁷⁸ Perec, G., *La boutique obscure*, Paris : Denoël, 1993

¹⁷⁹ Perec, G., *Je me souviens*, op. cit.

¹⁸⁰ Perec, G., *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, op. cit.

¹⁸¹ Bégout, B., Le Blanc, G. et Sheringham, M., « Le quotidien: une expérience impensable ? », dans *Esprit*, n°367, 2010, p.84

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Perec, G., « “Penser/Classer” », dans *Penser/Classer*, op. cit., p.163

la qualité du sujet puisé du réel. Dans son étude de l'effet de réel dans la littérature, Barthes explique qu'il faut sélectionner un aspect du réel pour guider la description :

[L]a fonction esthétique, en donnant un sens « au morceau », arrête ce que l'on pourrait appeler le vertige de la notation ; [...] si elle n'était pas soumise à un choix esthétique ou rhétorique, toute "vue" serait inépuisable par le discours.¹⁸⁴

Un « vertige de la notation » habite probablement Perec ; la réalité qu'il essaie de décrire semble sans borne. En effet, la multitude de questionnements soulevés entre autres dans *Un homme qui dort* illustre l'ampleur de l'ambition et de la curiosité de Perec, ainsi que l'étendue de la matière insignifiante qu'il sonde. Après une longue description d'activités perçues dans la rue, la voix narrative énumère les lacunes de la connaissance du monde du destinataire :

Tu ne sais rien des lois qui font se rassembler ces gens qui ne se connaissent pas, que tu ne connais pas, dans cette rue où tu viens pour la première fois de ta vie, et où tu n'as rien à faire, sinon regarder cette foule qui va et vient, se précipite, s'arrête : [...] que font-ils tous ? Où vont-ils tous ? Qui les appelle ? Qui les fait revenir ? Quelle force ou quel mystère les fait poser alternativement le pied droit puis le pied gauche sur le trottoir [...] ? Des milliers d'actions inutiles se rassemblent au même instant dans le champ trop étroit de ton regard presque neutre.¹⁸⁵

L'énumération évolue : d'abord la voix narrative expose factuellement diverses données ignorées par l'entité à laquelle elle s'adresse, puis plus succinctement présente les multiples mouvements de la foule (« va et vient », « se précipite », « s'arrête »), ce qui crée une impression de flux insaisissable. Enfin, à l'arrêt de la foule, le texte mitraille de questions le destinataire fictif aussi bien que les lecteurs. Cette polymorphie progressive de l'énumération crée un véritable effet de vertige, grâce à l'insistance portée sur l'ignorance des lecteurs et au jeu d'accélération syntaxique (les premières questions rompent le rythme des phrases, tandis que la dernière est déployée en longueur). Perec semble ainsi emporter les lecteurs dans un sentiment de trouble, avant de leur faire percevoir un quelconque sens.

Prenons un autre exemple du vertige par lequel passent les lecteurs de Perec : Matthieu Rémy, dans un essai sur les énumérations dans *Les Choses* note l'hétérogénéité de leur contenu : « l'énumération servira tout autant pour dire le quotidien que l'époque, la politique

¹⁸⁴ Barthes, R., « L'effet de réel », *art. cit.*, p.87

¹⁸⁵ Perec, G., *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p.58

que les relations humaines »¹⁸⁶. Ce vaste répertoire des facettes de la réalité renforce l'impression à la lecture de cette œuvre que le monde est difficile à concevoir.

L'énumération permet donc de faire percevoir que le monde est complexe. Néanmoins, cette technique descriptive permet également de se réconcilier avec la réalité. Dans la prochaine section, je montrerai comment Perec l'emploie pour permettre aux lecteurs de rétablir un système de signifiante à partir de cette vision éclatée du réel.

4.4.2 L'énumération comme méthode d'exhaustivité

Un homme qui dort est avant tout un récit de crise (de type phénoménologique, car il y a une cassure entre la conscience et le monde), un peu comme dans *Ellis Island* dont le problème concerne davantage le rapport à un passé dont on corrige les représentations. Cependant, dans cette œuvre-ci, l'énumération ne sert pas qu'à exposer les problèmes liés à la perception d'une réalité. Elle permet également d'offrir des pistes de résolution. L'extrait suivant débute à partir d'une longue énumération des parties de l'ancienne infrastructure de l'île, qui laisse place à une énumération de questions et, enfin, une dernière énumération permet de justifier la démarche de ce passage-même :

Nous avons arpenté des dizaines et des dizaines de couloirs, visité des dizaines et des dizaines de salles, des pièces de toutes dimensions, des halls, des bureaux, des chambres, des buanderies, des toilettes, des cagibis, des débarras, et chaque fois en nous demandant, en essayant de nous représenter, ce qui s'y passait, à quoi ça ressemblait, qui venait là, et pourquoi, qui parcourait ces corridors, qui montait ces escaliers, qui attendait sur ces bancs, comment s'écoulaient ces heures et ces jours comment faisaient tous ces gens pour se nourrir, se laver, se coucher, s'habiller ? Cela ne veut rien dire, de vouloir faire parler ces images, de les forcer à dire ce qu'elles ne sauraient dire.

Au début, on ne peut qu'essayer de nommer les choses, une à une, platement, les énumérer, les dénombrer, de la manière la plus banale possible, de la manière la plus précise possible, en essayant de ne rien oublier.¹⁸⁷

Le fait que l'énumération change de procédé rhétorique en cours de route donne l'impression qu'elle opère une progression pour questionner à tâtons une réalité : on part de détails insignifiants et à mesure qu'on leur octroie une place sur la page, une importance dans

¹⁸⁶ Rémy, M., « Essai de contextualisation des usages énumératifs dans *Les Choses* », dans *Georges Perec, artisan de la langue*, dir. Montémont, V., Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2012, p.169

¹⁸⁷ Perec, G., *Ellis Island*, *op. cit.*, p.44-45. J'ai supprimé les retours à la ligne contenus dans un même paragraphe, car je ne les commente pas et ils prolongeraient la citation sur plus d'une page.

le texte, on devient apte à les interroger. Sans ces doutes concernant la réalité, toute tentative de signification qui cherchait à faire « dire » quelque chose au monde s'avérerait vaine. C'est ce qu'explique Perec à la fin de l'extrait : « on ne peut qu'essayer de nommer les choses, une à une ». La crise se résout donc d'abord par une rupture de la forme ordinaire du discours. Thangam partage cette observation, dans un passage de son article où il interroge le langage employé par Ponge et Perec pour chasser les idées préconçues sur les objets et réalités sondées :

Apprendre à regarder, à dire les choses, ce qui nous entoure, passe impérativement dans un premier temps par un désapprentissage des habitudes du regard et de la langue. Voilà bien ce qui fonde philosophiquement un des procédés chers à Perec, l'inventaire, véritable *discipline* qui, pour éviter les pièges faciles du langage, se livre à la tâche ardue (voire impossible) de l'épuisement du lieu/objet donné.¹⁸⁸

Cette citation confirme que la démarche adoptée par Perec pour *faire percevoir* l'insignifiant se déroule en deux temps : il faut d'abord employer l'énumération pour articuler la crise face au réel, puis l'utiliser pour redonner une forme au monde.

Assumer l'éclatement du réel tout en visant la complétude constitue une manière de concilier inachèvement (construction par bribes incomplètes) et exhaustivité (somme totale des morceaux du réel), mais cela implique toujours une tension, comme l'explique Charron, dans son analyse de l'approche moderne du réel en littérature :

Ce rapport entre l'unification narrative et les aléas de la recherche fait inévitablement écho à la tension qui existe entre l'exigence du vrai et la conception énigmatique du réel qui caractérise le type d'enquête dont il est question.¹⁸⁹

Perec reconnaît d'ailleurs l'existence d'un lien entre l'énumération et ce paradoxe tiraillant l'incomplétude et la complétude, dans « Penser/Classer » :

Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisse ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de, ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères [...].¹⁹⁰

¹⁸⁸ Thangam R., « Entre L'exhaustif Et L'inachevé: Ponge Et Perec », *art. cit.*, p. 216

¹⁸⁹ Charron, P., « Comment on a quitté le réel et comment on y est revenu ? », *art. cit.*, p.64

¹⁹⁰ Perec, G., « Penser/Classer », *op. cit.*, p.166

D'après Perec, l'énumération a bel et bien pour but de « réunir » des « repères » pour recomposer « “la vie” », placée entre guillemets, probablement pour signaler l'étendue de sens qu'englobe ce terme. Elle semble octroyer la possibilité de distinguer « TOUT » ce qui compose notre vie, mais ne s'occupe que d'une partie représentative, car Perec a conscience que bien qu'il doive la garder comme but, comme direction, l'exhaustivité n'est toujours qu'une utopie (comme le signale l'emploi hyperbolique des majuscules). En effet, même quand il s'agit de simplement lister les objets de son bureau, il réalise la difficulté de sa méthode alors qu'il essaie d'abrégier l'inventaire :

[R]ien ne semble plus simple que de dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air : on oublie toujours quelque chose, on est tenté d'écrire etc., mais justement, un inventaire, c'est quand on n'écrit pas etc.¹⁹¹

Cette même frustration d'inaccessibilité de l'exhaustivité s'exprime d'une tout autre manière, dans *La Vie mode d'emploi*, à travers l'ambition du peintre de l'immeuble. En effet, Valène compte représenter l'immeuble dans tous ses détails (matériels, humains, historiques). Il n'y parvient pas de son vivant. Pourtant, le texte laisse entrevoir une réussite dans son projet. Bien que Valène n'ait pas pu réaliser une reproduction exhaustive de son habitat, la voix narrative la réalise en quelque sorte de deux manières : d'abord, par l'achèvement du roman qui conte la vie de l'immeuble, mais aussi de manière réduite, résumée, dans ce chapitre central du roman exposant le projet de Valène. En effet, Perec y enchaîne les énumérations de détails et de choses insignifiantes, de la première à la dernière phrase. Il serait trop long de citer ici tout le chapitre¹⁹², aussi je le résumerai ainsi : après diverses énumérations sous forme de reformulations, le narrateur expose de plusieurs manières le fait que le peintre se peint en train de peindre. Ensuite, il recense les objets hypothétiquement représentés et, enfin, il liste tous les « personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes » (p.319) qui figureraient sur la toile, en terminant par la 179^e puce suivante : « Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile » (p.319). Le fait de ne pas s'arrêter à un chiffre rond (180) constitue peut-être une énième manière de créer une tension entre une forme d'exhaustivité suggérée par le contenu de la phrase et un inachèvement produit dans la forme, qui ouvre la liste à l'infini.

¹⁹¹ Perec, G., « Notes concernant les objets sur ma table de travail », dans *Penser/Classer*, op. cit., p.21

¹⁹² Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, op. cit., chapitre LI, p.317-325

Par ailleurs, ce passage mobilise deux types différents d'énumération, que j'ai déjà évoqués chez Proust et chez Ponge sans les décortiquer : la juxtaposition et la reformulation. On sait à présent que l'énumération permet de concilier inachèvement et exhaustivité pour reproduire du réel ou « "la vie" » à partir d'éléments insignifiants. On peut dès lors se permettre d'approfondir notre compréhension des effets de ces deux versions de l'énumération.

4.4.3 La juxtaposition, la reformulation et leurs effets

Dans son article sur les effets des listes perecquiennes, Catherine Rannoux présente ainsi la juxtaposition : « chaque élément est placé sur le même plan que les autres de la série dont l'addition constitue un ensemble plus large »¹⁹³. Elle affirme ensuite que, souvent, ces juxtapositions enchaînent simplement des syntagmes nominaux, comme dans cet extrait :

Ils revenaient de la rue Mouffetard, tous ensemble, les bras chargés de victuailles, avec des cageots entiers de melons et de pêches, des paniers remplis de fromages, des gigots, des volailles, des bourriches d'huîtres en saison, des terrines, des œufs de poisson, des bouteilles enfin, par casiers, de vin, de porto, d'eau minérale, de Coca-Cola.¹⁹⁴

Dans *Les Choses*, le mode de vie matérialiste des personnages incite à employer la juxtaposition, car elle produit à la lecture un sentiment d'accumulation. Au-delà de cet effet-ci, Matthieu Rémy constate dans son article susmentionné que la juxtaposition peut représenter « une intériorité et des panoplies d'objets et de coutumes sociales que cette intériorité estime à son goût »¹⁹⁵. Ainsi, si la juxtaposition permet de saisir un fragment de la réalité ou de la vie, c'est principalement parce qu'elle sert de témoignage représentatif :

[L]a simplicité de cette convocation met [...] sous les yeux du lecteur le vrac des éléments qu'on estime primordiaux pour définir un espace social.¹⁹⁶

On retrouve évidemment cette manière de montrer une réalité en recensant ses composantes dans les œuvres où se déploient des descriptions de lieux pour reconstituer leur spatialité ou les traces qu'ils ont laissées dans la mémoire.

¹⁹³ Rannoux, C., « Les effets de liste dans *Espèces d'espaces* et *Les Choses* », dans *Georges Perec, artisan de la langue*, dir. Montémont, V., Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2012, p.156

¹⁹⁴ Perec, G., *Les Choses*, op. cit. p.57

¹⁹⁵ Rémy, M., « Essai de contextualisation des usages énumératifs dans *Les Choses* », art. cit., p.169

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.170

Par ailleurs, l'hétérogénéité des éléments juxtaposés provoque à la lecture un effet que je n'ai pas encore relevé. Sheringham remarque que les énumérations dictées par la logique de *La Vie mode d'emploi* valorisent chaque chose inventoriée :

Contrairement à celle du récit, la logique des contraintes signale que la présence d'un élément (une théière, une recette, l'arme d'un crime) n'est pas dictée par les nécessités de l'intrigue ou par la vraisemblance, mais par la logique d'un algorithme. L'élément en question conserve ainsi son autonomie, son unicité, soulignée par la prédominance d'un procédé, celui de l'énumération, qui place certes tout un ensemble de choses au sein d'une même liste, mais donne à chacune d'elles son relief propre.¹⁹⁷

De plus, Sheringham souligne que malgré l'excès potentiellement aveuglant d'objets cités, les textes de Perec ont tendance à présenter les collections de façons positives¹⁹⁸. En effet, il pense alors aux chapitres LXVIII et XCIV de *La Vie mode d'emploi*, qui sont des tentatives d'inventaires des choses dites « trouvées »¹⁹⁹ et non pas « perdues » dans les escaliers. De la même manière, le besoin de collectionner de Jérôme et Sylvie met en relief chaque objet, plutôt qu'il ne les dévalorise ou en estompe les particularités (c'est d'ailleurs plutôt la présence des protagonistes qui s'efface derrière les énumérations, puisque la première occurrence de leur prénom n'apparaît qu'au troisième chapitre²⁰⁰).

Quant à la logique de la reformulation, elle applique les principes de la variation et de la retouche plutôt que de l'accumulation, bien qu'elle expose aussi consécutivement plusieurs données (et c'est cela qui en fait tout de même un type d'énumération). Elle révèle donc la complexité plutôt que l'ampleur d'une réalité. En effet, Rannoux explique que la reformulation dans les œuvres de Perec n'a pas réellement pour but de reformuler une chose, mais plutôt d'en multiplier les perspectives, les perceptions qu'on peut en avoir²⁰¹.

Le fait de confronter simultanément différentes visions du quotidien permet de faire percevoir du sens aux lecteurs, sans limiter ni aiguiller le geste de signification. Sheringham défend cette hypothèse dans son interview sur la représentation du quotidien en littérature :

Ce n'est pas telle image, tel cliché qui compte, mais l'ensemble, les variations. [...] On atteint par la rhétorique [...] la manière dont le quotidien

¹⁹⁷ Sheringham, M., *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p.299

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.303-304

¹⁹⁹ Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p.443 et p.622

²⁰⁰ Perec, G., *Les Choses*, op. cit., p.29

²⁰¹ Rannoux, C., « Les effets de liste dans *Espèces d'espaces* et *Les Choses* », art. cit., p.158

fait sens sans avoir de sens précis, possède une capacité signifiante tout en restant infiniment ouvert.²⁰²

Lorsqu'on lit des textes comme « 81 fiches-cuisine à l'usage des débutants »²⁰³ ou « deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables »²⁰⁴, on a effectivement le sentiment de percevoir toutes les nuances de la sensibilité de personnes ayant rédigé des recettes ou des cartes postales, sans pour autant qu'un quelconque sens soit formulé. Les variations entre chaque paragraphe mettent en relief les plus infimes détails de nos expressions courantes et de nos habitudes, sans enfermer des visions du monde dans des principes strictement définis.

En somme, la description chez Perec permet bel et bien de traiter les choses couramment perçues comme insignifiantes de telle sorte qu'elles deviennent signifiantes. L'énumération permet de mettre en relief les composantes de la réalité, en en témoignant, en les discriminant positivement, en en démontrant le plus exhaustivement possible la complexité et enfin, en incitant les lecteurs à questionner leur rapport à ce qui leur semble insignifiant.

5 La confrontation des approches

5.1 Les approches de l'insignifiant

Les trois écrivains que j'étudie emploient chacun d'autres termes pour désigner ou caractériser l'insignifiant (Perec préfère le mot « infra-ordinaire »), mais ils reconnaissent tous l'existence d'un phénomène passablement identique.

Proust et Perec insistent davantage que Ponge sur la subjectivité de l'insignifiante. C'est évident chez Proust, où le système de signifiante dépend du point de vue du narrateur. Perec manifeste une curiosité anthropologique, mais on sait qu'il a toutefois une approche très personnelle de l'insignifiant. Par exemple, les quartiers explorés dans *Lieux* sont relatifs à son histoire.

Chez Ponge, les connaissances qui résultent de notre interrogation de l'insignifiant ont une portée bien plus universelle. La visée de ses poèmes concerne avant tout l'homme. On repère cet enjeu dans « A la rêveuse matière », un texte qui met en avant le caractère

²⁰² Bégout, B., Le Blanc, G. et Sheringham, M., « Le quotidien: une expérience impensable ? », *art. cit.*, p.97

²⁰³ Perec, G., « 81 fiches-cuisine à l'usage des débutants », dans *Penser/Classer, op. cit.*, p.91-110

²⁰⁴ Perec, G., « deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », dans *l'infra-ordinaire, op. cit.*, p.33-67

impersonnel et général de ses œuvres, bien que l'auteur s'inspire souvent d'objets provenant de son environnement personnel :

Probablement, tout et tous – et nous-mêmes – ne sommes-nous que des rêves immédiats de la divine Matière :

Les produits textuels de sa prodigieuse imagination.

Et ainsi, en un sens, pourrait-on dire que la nature entière, y compris les hommes, n'est qu'une écriture ; mais une écriture d'un certain genre ; une écriture *non significative*, du fait qu'elle ne se réfère à aucun système de signification ; qu'il s'agit d'un univers indéfini : à proprement parler *immense*, sans mesures. [...]

Sans doute suffit-il de *nommer* quoi que ce soit – d'une certaine manière – pour exprimer tout de l'homme et, du même coup, glorifier la matière, exemple pour l'écriture et providence de l'esprit.²⁰⁵

L'écriture sert à « exprimer tout de l'homme ». En encadrant le texte de la première à la dernière phrase, le champ lexical de la religion (« divine Matière » et « glorifier », pour ne recenser que les termes cités dans l'extrait) présente la connaissance des êtres humains (qui en sont « [l]es produits textuels ») comme une révélation miraculeuse et réjouissante. L'être humain part d'un vide, un « univers » qui est « immense » et « sans mesures », jusqu'à complètement « non significati[f] ». Ainsi, par le travail du langage, le poète lie le monde extérieur à l'homme et, ensemble (« du même coup »), tous les deux deviennent significatifs.

Proust et Perec lient également au concept d'insignifiant la question de la difficulté de la connaissance. Cette peine leur semble principalement due à l'impression première qu'une chose insignifiante est triviale et n'interpelle pas le sujet. Tous les trois admettent également que le quotidien regorge de choses en apparence insignifiantes qu'il vaut la peine d'interroger, puisque les faits, gestes et objets qui lui appartiennent nous concernent davantage que ce qui s'apparente à l'extraordinaire ou à ce qui d'emblée nous apparaît significatif et digne d'intérêt.

En interrogeant l'emploi du terme insignifiant, on reconnaît ces quelques points communs, qui concernent les trois aspects que j'ai développés chez chacun des trois auteurs, à savoir le quotidien, le geste de *percevoir* et celui de *faire percevoir*. Mis bout à bout, ces phénomènes-là concernent la signification de l'insignifiant.

²⁰⁵ Ponge, F., « A la rêveuse matière », dans *Lyres, op. cit.*, p.167-168

5.2 Les approches du quotidien

Les trois auteurs accordent beaucoup d'importance à la proximité qu'un sujet entretient avec le quotidien : celle-ci imprègne les impressions de la réalité et elle affermit le rapport au monde. Chez Proust, ces effets sont principalement associés à l'habitude ; chez Ponge, ils sont véhiculés par la simplicité et l'évidence ; enfin, chez Perec, les rapports avec le quotidien sont plutôt représentés par la trivialité et l'évidence, comme dans cet extrait d'*Espèces d'espaces* où il énumère des objets disposés sur sa table de chevet : « un réveil, évidemment [...] une lampe, bien sûr [...] »²⁰⁶.

En parallèle, les trois relèvent le problème qu'engendre cette proximité avec nos objets quotidiens : elle entrave la conscience et la connaissance d'un rapport au monde. Par conséquent, les objets du quotidien demeurent inaperçus.

Ponge insiste sur un second rôle spécifique que joue la simplicité du quotidien. D'après lui, elle participe surtout à rendre possible la signification en assurant que les objets soient adaptés aux capacités perceptives et intellectuelles de l'homme²⁰⁷, tandis que des objets complexes demeurent toujours inintelligibles²⁰⁸. Les deux autres auteurs ne semblent pas reconnaître aussi explicitement ces vertus de la simplicité, bien que leurs œuvres s'accordent à cette théorie pongienne : dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*²⁰⁹, on retrouve chez Perec le souci de la proportion, qui qualifie parfois les objets de ses observations de « micro-événements » (p.17) ou de « [m]icro-accidents » (p.20). Quant à Proust, les expériences de mémoire involontaire n'adviennent qu'à propos d'événements standards²¹⁰. Ainsi, on déduit volontiers que la simplicité favorise l'opportunité de percevoir un sens à propos d'une chose éventuellement significative.

La représentation du quotidien comme un flux composite est surtout saillante dans l'écriture de Perec. En effet, lorsque j'exposais son traitement du quotidien, j'employais le terme de « quotidienneté » emprunté à l'article de Rucar²¹¹. Perec délègue souvent à ses lecteurs la tâche d'uniformiser et d'interpréter le matériel qu'il récolte dans un milieu rattaché à son propre quotidien ou à celui des passants. Proust et Ponge réunissent plus rarement

²⁰⁶ Perec, G., *Espèces d'espaces*, op. cit., p.37

²⁰⁷ Revoir principalement : Ponge, F., « Notes pour un coquillage », op. cit., p.76 ; Ponge, F., *Le savon*, op. cit., p.68

²⁰⁸ Revoir principalement : Ponge, F., « Introduction au galet », op. cit., p.175

²⁰⁹ Perec, G., *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, op. cit.

²¹⁰ Par exemple, il y a le goût de la madeleine, le bruit d'une cuiller ou la sensation des pavés inégaux.

²¹¹ Rucar, Y., « Un espace à traverser: Collectivité et quotidienneté dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec », art. cit.

les éléments insignifiants et hétérogènes qu'ils sondent. Proust réalise tout de même cela en décrivant longuement quelques scènes de vie, comme lorsqu'il expose en détail les éléments récurrents des repas quotidiens du narrateur²¹². A plusieurs reprises dans le roman émergent alors des représentations de quelques aspects de la quotidienneté propre à la haute bourgeoisie du XX^e siècle. Quant à Ponge, il a tendance à séparer les divers objets qu'il questionne, sans prendre du recul pour les faire dialoguer en groupes. Pourtant, dans « Le murmure » (un texte portant sur l'artiste du XX^e siècle), Ponge partage la vision d'une réalité composite :

La fonction de l'artiste est ainsi fort claire : il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. [...] Réparateur attentif du homard ou du citron, de la cruche ou du compotier, tel est bien l'artiste moderne.²¹³

Néanmoins, comme la fin de cet extrait le suggère, Ponge se concentre finalement toujours sur un objet à la fois. Seul le fait de juxtaposer ses proèmes dans des recueils reproduit des images générales de quotidienneté.

Ainsi, leurs œuvres érodent la dichotomie entre les disciplines artistiques et les sciences humaines, en créant un dialogue entre une chose particulière et sa place dans un contexte large, autrement dit entre un quotidien et la quotidienneté²¹⁴. Ces représentations du quotidien sont toutefois toujours relatives à une époque et (surtout chez Proust) à une classe sociale.

5.3 Comment percevoir ?

Proust est celui des trois auteurs qui transpose l'impression d'insignifiante aux plus diverses formes de réalités. Alors que Ponge la rattache principalement aux objets, Perec se concentre également sur les lieux et les souvenirs, tandis que Proust élargit le champ de

²¹² « Car, au fond permanent d'œufs, de côtelettes, de pommes de terre, de confitures, de biscuits, qu'elle ne nous annonçait même plus, Françoise ajoutait – selon les travaux des champs et des vergers, le fruit de la marée, les hasards du commerce, les politesses des voisins et son propre génie, et si bien que notre menu, comme ces quatre-feuilles qu'on sculptait au XIII^e siècle au portail des cathédrales, reflétait un peu le rythme des saisons et les épisodes de la vie : une barbe parce que la marchande lui en avait garanti la fraîcheur, une dinde parce qu'elle en avait vu une belle au marché de Roussainville-le-Pin, des cardons à la moelle parce qu'elle ne nous en avait pas encore fait de cette manière-là, un gigot rôti parce que le grand air creuse et qu'il avait bien le temps de descendre d'ici sept heures, des épinards pour changer, des abricots parce que c'était encore une rareté, des groseilles parce que dans quinze jours il n'y en aurait plus, des framboises que M. Swann avait apportées exprès, des cerises, les premières qui vinssent du cerisier du jardin après deux ans qu'il n'en donnait plus, du fromage à la crème que j'aimais bien autrefois, un gâteau aux amandes parce qu'elle l'avait commandé la veille, une brioche parce que c'était notre tour de l'offrir ». Proust, M., *Du côté de chez Swann*, op. cit., section 15

²¹³ Ponge, F., « Le murmure », dans *Méthodes*, op. cit., p.192-193

²¹⁴ Voir : James, A., « Thinking the Everyday : Genre, Form, Fiction », art. cit., p.84-85

perception de l'insignifiant en l'appliquant aussi aux personnes, à leur réputation et aux signes de l'amour. Quel que soit l'objet de notre perception qu'on trouve insignifiant, si l'on n'y donne pas rapidement un sens, le fait de trouver la chose inintéressante redirige ailleurs notre attention et la chose perçue redevient inaperçue. Ce problème provient de plusieurs difficultés que les trois auteurs repèrent. La première réside dans l'imperceptibilité de l'insignifiant. Les trois écrivains illustrent ce phénomène à partir d'analogies sémiologiques : Proust parle de « voile »²¹⁵ cachant un sens, Ponge d'« épaisseur »²¹⁶ des choses et Perec traite de ce qu'il appelle l'« opacité », au quatrième de couverture d'*Espèces d'espaces* : « ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie »²¹⁷. Les auteurs justifient ces impressions en montrant à quel point il est difficile d'attacher un sens à ce qui semble insignifiant, parce que non seulement le sujet change, mais également le monde qu'il perçoit. En commentant les diverses impressions que suscitent les membres de l'entourage du narrateur, Proust insiste sur l'inversion des qualités perçues dans le monde. Lorsqu'il décrit à plusieurs reprises un lieu, Perec montre aussi comment chaque perception diffère selon le sujet et l'époque, malgré qu'il s'agisse parfois à peu près de la même chose perçue.

Une seconde difficulté communément relevée concerne la nécessité de se défaire des idées préconçues. A ce sujet, Proust nous rend attentif aux illusions que créent nos désirs et qui déforment les images qu'on se fait de la réalité²¹⁸. Dans leurs textes, Ponge et Perec ne développent pas uniquement l'origine des idées préconçues, ils essaient de « reprendre tout du début »²¹⁹ et effectuent des « *Travaux pratiques* »²²⁰ pour bousculer nos automatismes perceptifs et réorienter notre attention sur ce qui reste inaperçu. Plus précisément, Ponge nous invite à décortiquer mentalement les objets perçus, en effectuant des approches progressives de l'objet : il passe de la description de leur surface à celle de leur contenu²²¹. De plus, il note qu'il faut manipuler le langage en connaissance de cause, comme c'est un système abstrait qui conditionne notre perception de la réalité²²².

²¹⁵ Revoir particulièrement : Proust, M., *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, op. cit., section 105

²¹⁶ Revoir particulièrement : Ponge, F., « Introduction au galet », op. cit., p.176

²¹⁷ Voir le quatrième de couverture d'*Espèces d'espaces* : Perec, G., *Espèces d'espaces*, op. cit.

²¹⁸ Revoir particulièrement : Proust, M., *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., section 290

²¹⁹ Revoir : Ponge, F., « Introduction au galet », op. cit., p.177

²²⁰ Revoir : Perec, G., *Espèces d'espaces*, op. cit., p.91

²²¹ Revoir : Ponge, F., « Le pain », op. cit., p.46

²²² Revoir particulièrement : Ponge, F., « Correspondances », op. cit., p.169

On trouve une troisième difficulté commune, qui est relative à la disposition du sujet. Chez Proust, le désir sous forme d'amour ou de jalousie peut dérégler le système ordinaire de signifiante d'un individu, c'est-à-dire lui faire percevoir comme signifiantes des choses auxquelles seule une passion excessive donne du sens. Un sujet pris de tels désirs n'oriente alors pas son attention sur des choses qui lui paraissent insignifiantes et qui pourtant pourraient lui importer. J'ai montré précédemment que Ponge aborde aussi brièvement cette problématique dans « L'objet, c'est la poétique »²²³. Perec présente un cas contraire : le manque de désir causé par l'ennui qu'il ressent parfois en écrivant²²⁴ appauvrit la perception (à l'instar de l'impassibilité du destinataire d'*Un homme qui dort*), si bien que plus rien ne fait l'objet d'un geste de signification.

Enfin, il y a une dernière difficulté liée à la perception qu'on découvre à la lecture des trois auteurs, mais que je n'ai pas encore mentionnée jusqu'ici. Logiquement, les choses qui nous percutent font de l'ombre à ce qui n'attire pas notre attention ; l'insignifiant demeure dès lors aussi inaperçu que le mur recouvert par un tableau, dans *Espèces d'espaces*²²⁵. D'ailleurs, dans un article relevant les parallèles entre Ponge et Perec, Thangam évoque cet exemple en le comparant à celui de la cruche (du recueil *Pièces*²²⁶), un objet auquel on ne porte pas non plus d'attention, puisqu'on a tendance à se concentrer exclusivement sur son contenu²²⁷.

Proust s'avère également sensible à ce problème : à cause de son obnubilation pour certaines personnes, le narrateur néglige souvent de nombreuses choses qui l'entourent. Dans ce même ordre d'idée, Proust et Perec critiquent les articles de journaux qui font souvent perdre de vue des choses qui leur semblent plus essentielles que les événements narrés. Ils reprochent à la presse d'oublier ce qui est commun (et partant, essentiel) pour se focaliser sur des incidents aussi rares qu'anecdotiques. Blanchot expose ce problème, lorsqu'il suppose que le défaut des articles de journaux est de changer l'insignifiant en une sorte de pseudo-extraordinaire :

Le quotidien est sans événement ; dans le journal, cette absence d'événement devient le drame du fait divers. Tout est quotidien, dans le quotidien ; dans le journal, tout quotidien est insolite, sublime, abominable. [...]

²²³ Revoir : Ponge, F., « L'objet, c'est la poétique », *op. cit.*, p.152-153

²²⁴ Revoir particulièrement : Perec, G., *Lieux*, *op. cit.*, p.153, p.173 et p.176

²²⁵ Revoir : *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p.70

²²⁶ Ponge, F., « La cruche », dans *Pièces*, *op. cit.*

²²⁷ Thangam R., « Entre L'exhaustif Et L'inachevé: Ponge Et Perec », *op. cit.*, p.215

On peut dire que le journal, incapable de saisir l'insignifiance du quotidien, n'en peut rendre sensible la valeur qu'en le déclarant sensationnel.²²⁸

On retrouve cette même critique dans « Approche de quoi ? », de Perec : « [l]es journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien ; ce qu'ils racontent ne me concerne pas »²²⁹. Chez Proust, la critique est moins explicite. Par la voix de Swann, l'écrivain reproche aux journaux : « de nous faire faire attention tous les jours à des choses insignifiantes tandis que nous lisons trois ou quatre fois dans notre vie les livres où il y a des choses essentielles »²³⁰. Proust ridiculise peut-être son personnage en soulignant son pédantisme, mais Swann pointe tout de même le fait que les articles de journaux captivent notre « attention », bien qu'ils soient souvent inintéressants. Le qualificatif « insignifiant » n'est pas attribué ici à ce qui est inaperçu, mais au contraire à ce qui est prétendument signifiant (les événements relatés dans les journaux). Ce cas montre bien la relativité et la versatilité de la signifiante, puisque ce qui apparaît un temps comme signifiant peut paraître à son tour insignifiant.

Si l'on parvient à orienter et à maintenir son attention sur une chose et qu'on est débarrassé de toute idée préconçue, alors on perçoit d'une manière idéale. Perec présente la perception comme une sorte de réconciliation avec la réalité. Ponge étaye le phénomène. Il développe l'idée que la sensibilité permet d'être surpris et d'aviver notre expérience sensorielle et cognitive. Enfin, comme Ponge, Proust décrit des sensations si complexes et si riches en qualités ressenties qu'il suggère qu'une perception puisse même être équivalente à une espèce « d'attouchement »²³¹, en soulignant par ailleurs le fait que l'homme privilégie souvent la vue au détriment d'une ouverture sensorielle plus complète. En somme, comme Merleau-Ponty, les trois auteurs présentent l'attention comme une « conscience en train d'apprendre »²³². En effet, cette capacité permet définitivement d'interroger les choses perçues et de les présenter sous un nouvel éclairage.

5.4 Comment faire percevoir ?

Comment les œuvres de Proust, de Ponge et de Perec incitent-elles leurs lecteurs à donner une signification aux notations insignifiantes et aux choses de leur propre réalité qui

²²⁸ Blanchot, M., « La parole quotidienne », *op. cit.*, p.302

²²⁹ Perec, G., « Approche de quoi ? », *op. cit.*, p.11

²³⁰ Proust, M., *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, section 5

²³¹ Revoir : Proust, M., *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, section 152

²³² Revoir : Merleau-Ponty, M., *La phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p.52

leur paraissent telles ? Le dénominateur commun des trois auteurs est évidemment la description.

Les longues descriptions proustiennes reproduisent dans les plus infimes détails les impressions du narrateur. La lecture de l'œuvre permet alors de résoudre cette recherche du temps perdu qui dicte une hiérarchie de signification. Stéphane Chaudier met l'accent sur cette idée que la perception du narrateur constitue la clé de voûte de l'œuvre :

Puisque la description des « objets » de ce monde est prise en charge par une volonté d'esthétiser non seulement le phénomène perçu, mais l'acte même de la perception, la description devient une anticipation symbolique ou chiffrée de la vocation : sentir, pour le narrateur de la *Recherche*, c'est déjà écrire ; plus exactement, c'est se préparer à écrire.²³³

En faisant de la perception un événement, le texte rehiérarchise l'importance de chaque notation et fait ainsi percevoir le sens endogène de l'œuvre au lecteur. Est-ce que la *RTP* motive également les lecteurs à questionner ce qui leur semble insignifiant en dehors du livre ? Une telle œuvre laisse rarement indifférents les lecteurs qui osent la parcourir jusqu'au bout. Or, puisque l'un des motifs principaux du roman réside dans l'apprentissage de la rehiérarchisation des choses perçues, il semble inéluctable que la *RTP* incite ses lecteurs à aborder différemment tout ce qu'ils estimaient jusque-là insignifiant.

Chez Ponge, la description sert à relever et à ressasser les qualités des objets qu'il sonde. L'exposition des brouillons, l'énumération, la répétition et les signes d'inachèvement concourent ensemble à créer chez le lecteur l'impression que son écriture chemine à tâtons. De plus, le fait que les descriptions adoptent les codes des définitions du dictionnaire masque la relativité du système de signification du texte. Tout cela concourt au résultat suivant : les qualités de l'objet semblent être progressivement dictées par lui-même, tandis que leur sens semble relatif à un point de vue humain. Les lecteurs endossent alors la charge de la signification des poèmes de Ponge. L'approche impersonnelle de cet auteur et la banalité des sujets qu'il choisit nous invitent à reporter notre attention sur le savon avec lequel on se lave ou sur le galet qu'on trouve sur la plage.

Dans les œuvres de Perec, la description sous forme d'énumération fait percevoir du sens dans un monde composite. Grâce aux signes d'inachèvement principalement, seule la lecture des éléments du texte crée une unité de la réalité décrite, tout en préservant son aspect

²³³ Chaudier, S., *Proust ou le démon de la description*, op. cit., p.19

fragmenté et en garantissant la relativité de son système de signifiante. De plus, les juxtapositions et les reformulations s'alternent, ce qui renforce l'ampleur et la complexité de la quotidienneté reproduite. Enfin, les lecteurs sont amenés à changer leur perception de ce qui leur semble insignifiant en dehors du livre par divers moyens : grâce aux pensées et réflexions que Perec expose explicitement²³⁴, grâce à sa façon d'intituler et de présenter ses textes comme des exercices ou des démarches à reproduire²³⁵ et enfin grâce à des phénomènes plus textuels, comme les questions posées dans *Ellis Island*²³⁶ ou l'emploi constant du deuxième pronom du singulier dans *Un homme qui dort*.

Les moyens déployés par les auteurs se ressemblent et apprennent aux lecteurs à percevoir du sens dans leurs textes et en dehors d'eux. Les plus grandes divergences proviennent du rapport à l'exhaustivité et à la fonction de l'énumération. Proust se distingue des deux autres auteurs : contrairement à Ponge et Perec, il semble tenir au développement des descriptions jusqu'à l'atteinte d'un sentiment d'achèvement, malgré la longueur de l'œuvre. Le narrateur ne devient écrivain qu'après avoir longtemps vécu et que son environnement soit devenu stable. Bien que certaines des œuvres de Ponge et de Perec soient longues (surtout *Lieux* que Perec n'est d'ailleurs pas parvenu à achever), ces derniers accordent bien plus de place à l'inachèvement²³⁷. Quant à l'énumération, on constate qu'au début de la *RTP*, elle reproduit des difficultés de perception. Toutefois, dans la suite du roman, cette technique littéraire permet de relever assidument les détails de chaque impression. Ainsi, comme dans les œuvres de Ponge et de Perec, l'énumération donne aux lecteurs la possibilité de trouver du sens aux choses insignifiantes exposées dans le texte.

Finalement, je voudrais soulever un problème qui me semble partagé par les trois auteurs et que je n'ai presque pas relevé jusqu'ici. Est-ce que l'ennui provoqué chez les lecteurs lorsqu'ils parcourent de longs textes développant des sujets en apparence insignifiants perturbe la possibilité de percevoir du sens, à l'instar de la perte d'attention provoquée par la lassitude de Perec ? Les auteurs jouent-ils volontairement avec l'ennui ou est-ce un dégât

²³⁴ Par exemple, voir : « Approches de quoi ? » ou le chapitre « Le Monde » d'*Espèces d'espaces* : Perec, G., « Approches de quoi ? », *op. cit.* ; Perec, G., *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p.141-146

²³⁵ Par exemple, voir : le titre de *La vie mode d'emploi*, celui du troisième sous-chapitre de « La rue », dans *Espèces d'espaces* (« Travaux pratiques ») ou encore le texte « 81 fiches-cuisine à l'usage des débutants » dans *Penser/Classer* : Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.* ; Perec, G., *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p.91 ; Perec, G., « 81 fiches-cuisine à l'usage des débutants », *op. cit.*, p.91-110

²³⁶ Revoir : Perec, G., *Ellis Island*, *op. cit.*, p.42-43

²³⁷ Revoir : Ponge, F., « La guêpe », *op. cit.*, p.27 ; Perec, G., « Notes concernant les objets sur ma table de travail », *op. cit.* p.21

collatéral du traitement de l'insignifiant ? Bien que Proust ne commente que la difficulté que cela génère lors de la rédaction, comme Proust, il doit être conscient que ses œuvres peuvent paraître trop longues à la lecture. D'ailleurs, les manuscrits de l'auteur de la *RTP* essuyèrent plusieurs refus de publication à cause de ce problème, notamment de la part du directeur de la librairie d'Ollendorff, qui émet cette critique :

Je suis peut-être bouché à l'émeri, mais je ne puis comprendre qu'un monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se tourne et se retourne dans son lit avant de trouver le sommeil.²³⁸

Il faut comprendre les premiers lecteurs de Proust : ils ignoraient la finalité du projet et le mérite de son succès actuel. Enfin, Ponge sait également que les innombrables répétitions dans ses textes peuvent être ressenties comme redondantes. Aussi, dans l'avant-propos de *Comment une figue de parole et pourquoi*, il prévient le lecteur que l'omniprésence des répétitions est volontaire de sa part :

Pour ce qui est des répétitions, il me semble, en effet, y avoir porté la mesure à son comble. On ne manquera pas, j'espère, si l'on est juste, de le reconnaître et, si on l'est moins, de me le reprocher.²³⁹

Que l'ennui soit volontairement ou non reproduit chez leurs lecteurs, ceux-ci doivent faire preuve d'efforts pour percevoir l'insignifiant, tout comme les trois auteurs ont fait preuve de persévérance lorsqu'ils rédigeaient leurs œuvres.

6 Conclusion

A l'aune de ce parcours, on peut formuler une démarche synthétique et générale de la signification de l'insignifiant.

Avant de m'atteler aux deux mouvements qui permettent aux auteurs et aux lecteurs de donner du sens à ce qui leur semble insignifiant, je me suis concentré sur la ressource que constitue le quotidien et tout ce qu'il englobe. Dans le geste de signification, on se trouve ici à l'étape initiale²⁴⁰, celle où les auteurs cherchent le sujet de leurs œuvres qui est alors encore tout à fait insignifiant pour eux dans la mesure où il demeure inaperçu, indistinct.

²³⁸ Humblot, A., *Comment débuta Marcel Proust*, cité par de Robert, L., Paris : La Nouvelle Revue française, 1925, p.13

²³⁹ Ponge, F., *Comment une figue de parole et pourquoi*, Paris : Flammarion, 2023, p.53

²⁴⁰ Pour avoir un rappel de ce que sont les étapes zéro à trois (*é0-é3*), je vous renvoie au chapitre 1.1.3 de ce travail. Voir *supra*, p.5-6

Dans son étude du quotidien en littérature, Sheringham écrit ceci :

[L]a quotidienneté n'est pas une propriété qui serait inhérente à ces choses, et ne se compose pas non plus de leur somme ; elle réside plutôt dans la manière dont elles participent de l'expérience vécue.²⁴¹

C'est exactement cela qui motive les auteurs à fouiller les indices du quotidien, mais c'est parce que le quotidien résulte directement de notre manière de vivre qu'on ne le perçoit pas. Les auteurs cherchent alors à le percevoir et à le faire percevoir aux lecteurs pour qu'on réalise qu'il nous concerne et qu'il devrait probablement nous paraître plus significatif que l'extraordinaire et ce qui s'y rapporte. Ce rapport que chacun entretient avec le quotidien peut être appréhendé selon une perspective individuelle (à la manière de la signifiante relative à l'unique point de vue du narrateur) aussi bien que selon une perspective communautaire (à la manière de l'approche plus impersonnelle de Ponge) – ce choix dépend de l'échelle du point de vue déterminant la signifiante d'une chose que les auteurs cherchent à reproduire ou à éveiller. Un auteur – c'est particulièrement le cas de Perec – peut tout à fait vouloir varier et multiplier ces perspectives.

On en vient alors à la question des méthodes de perception, dont la finalité consiste principalement en une réorientation de l'attention. Il faut adopter une approche indirecte pour prendre connaissance de ce qu'on ne perçoit pas, parce que, justement, notre contact au quotidien est trop direct. Comment les auteurs le perçoivent-ils, alors ? Tels de fidèles disciples de la phénoménologie, ils s'attardent principalement sur leur expérience du monde et des qualités qui émergent à leur conscience (ou à celle de leurs personnages fictifs). La première étape de la signification de l'insignifiant se déroule dans la genèse de l'œuvre et consiste pour les auteurs à faire passer l'objet de leur attention de l'inaïssant à la conscience, sans encore intégrer de sens à l'expérience. Merleau-Ponty explique qu'effectivement, avant tout, « [l]a signification du perçu n'est rien qu'une constellation d'images [...] sans raison »²⁴². Au niveau de la lecture, la première étape de la perception (*él*) se déroule ainsi : les lecteurs s'étonnent d'être confrontés à des phrases ou à des mots dont l'intérêt et le sens leur échappent encore. Le fait de prendre conscience de l'existence d'une chose qui apparaît encore à l'écrivain comme au lecteur insignifiant (perçu, mais sans sens) requiert déjà des efforts : en résumé, pour fixer son attention sur le quotidien ou sur un texte ennuyeux, il faut

²⁴¹ Sheringham, M., *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p.377

²⁴² Merleau-Ponty, M., *La phénoménologie de la perception*, op. cit., p.38

persévérer malgré l'« opacité » des choses, repousser notre manière ordinaire de les concevoir, ménager ses attentes et ne pas se laisser distraire.

Evidemment, *faire percevoir* l'insignifiant aux lecteurs ne consiste pas uniquement à leur faire réaliser l'existence de quelques éléments de la réalité. Cette ultime étape de la démarche relève véritablement de la « signification », puisque le lecteur attribue enfin un sens à la chose perçue. Dans certains cas, par exemple lorsqu'on a affaire à des lecteurs conscients de la démarche des auteurs, cela advient presque immédiatement après avoir pris connaissance de l'existence de la notation insignifiante. On parvient donc à la deuxième étape du geste de signification (é2) (le sens du texte devient clair à la lecture), puis souvent automatiquement aussi à la troisième (é3) (le mode de signification de l'œuvre contamine la réalité extérieure). En effet, de nombreux passages encouragent les lecteurs à percevoir l'insignifiant en dehors des textes, comme les ordres à l'impératif dans « Approches de quoi ? »²⁴³ de Perec. Même la *RTP* (qui est une fiction contrairement aux poèmes de Ponge et aux essais de Perec) les incite à transformer leur perception de l'insignifiant hors du roman ; le simple fait d'exposer quelques révélations à propos de choses *a priori* insignifiantes suffit à faire des lecteurs du roman des meilleurs lecteurs de la vie.²⁴⁴

Notons par ailleurs que le sens révélé n'est jamais préformulé par les auteurs, même lorsqu'il s'agit d'un sens propre aux personnages fictifs, comme on peut le voir dans cet extrait de la *RTP* où le narrateur réalise la richesse de l'impression que lui cause la vue de clochers – expérience étonnamment signifiante pour lui :

Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse [...].²⁴⁵

Lorsqu'il analyse les descriptions de la *RTP*, Chaudier remarque alors que « [l]e caché apparaît ; mais le texte ne dit pas en quoi il consiste »²⁴⁶, bien que le narrateur prétende être parvenu à le formuler mentalement. Ainsi, alors qu'ordinairement on considère que les

²⁴³ Parmi ces passages, il y a par exemple : « Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez » : Perec, G., « Approches de quoi », *op. cit.*, p.12

²⁴⁴ Voir : Sheringham, M., Le Blanc, G. et Bégout, B., « Le quotidien: une expérience impensable ? », *art. cit.*, p.96

²⁴⁵ Proust, M., *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, section 41

²⁴⁶ Chaudier, S., *Proust ou le démon de la description*, *op. cit.*, p.366

auteurs attribuent du sens aux phrases qu'ils rédigent, le cas de Proust, de Ponge et de Perec est plus ambigu ; lorsqu'ils rédigent leurs textes, il n'est pas certain qu'il existe un moment équivalant à la deuxième étape du geste de signification des lecteurs (é2), où ils attribueraient un sens à leurs phrases, à moins qu'ils prennent eux-mêmes une posture de spectateur face à leur propre création.

A la fin du geste de signification, le statut d'insignifiant que les lecteurs attribuaient aux notations qu'ils pensaient digressives (dont la fonction ne leur apparaissait pas) est définitivement révoqué une fois la finalité du texte connue et le sens des termes mentalement créé ; Bayard confirme que l'insignifiante n'est que temporaire :

En raison de la propension de l'esprit humain à établir des liens et des conjonctions, la rencontre avec la digression est aussi le commencement de sa disparition, puisque se met immédiatement en marche une mécanique rationalisante [...].²⁴⁷

En somme, la signification de l'insignifiant est un geste qui semble paradoxal, puisqu'aussitôt qu'on le réalise, on ne peut considérer son objet plus que comme signifiant. Le talent commun de Proust, de Ponge et de Perec réside ainsi sans doute dans la générosité qu'ils ont à conserver l'apparence insignifiante de leurs sujets jusqu'au bout de leurs œuvres, pour offrir aux lecteurs l'occasion de réaliser par eux-mêmes des transformations révélatrices.

²⁴⁷ Bayard, P., *Le hors-sujet, Proust et la digression*, op. cit., p.124

Bibliographie

Les œuvres de Proust, de Ponge et de Perec sont présentées selon l'ordre chronologique de leur date de publication originale. Le reste de la bibliographie est classé par ordre alphabétique.

Littérature primaire

Proust

- Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, (mis en ligne en 2023), Marcel Proust, consulté le 19.12.2024, [1913-1927] : <https://proust.page/t/>

Ponge

- Ponge, F., *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris : Gallimard, 2021 [1942, 1948]
- Ponge, F., *Méthodes*, Paris : Gallimard, 1988 [1961]
- Ponge, F., *Pièces*, Paris : Gallimard, 2020 [1961]
- Ponge, F., *Le savon*, Paris : Gallimard, 1967
- Ponge, F., *La rage de l'expression*, Paris : Gallimard, 1976
- Ponge, F., *Comment une figue de parole et pourquoi*, Paris : Flammarion, 2023 [1977]
- Ponge, F., *Lyres*, Paris : Gallimard, 2006 [1980]

Perec

- Perec, G., *Les Choses*, Paris : Julliard, 2022 [1965]
- Perec, G., *Un homme qui dort*, Paris : Denoël, 2020 [1967]
- Perec, G., *Les revenentes*, Paris : Julliard, 2022 [1972]
- Perec, G., *La boutique obscure*, Paris : Denoël, 1993 [1973]
- Perec, G., *Espèces d'espaces*, Paris : Editions du Seuil, 2022 [1974]
- Perec, G., *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2020 [1975]
- Perec, G., *Je me souviens*, Paris : Fayard, 2013 [1978]
- Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, Paris : Fayard, 2020 [1978]
- Perec, G., *Un cabinet d'amateur*, Paris : Editions du Seuil, 1994 [1979]
- Perec, G., *Ellis Island*, Paris : P.O.L, 2019 [1980]
- Perec, G., *Penser/Classer*, Paris : Editions du Seuil, 2003 [1985]

- Perec, G., *l'infra-ordinaire*, Paris : Editions du Seuil, 1989
- Perec, G., *Lieux*, Paris : Editions du Seuil, 2022

Œuvres littéraires d'autres auteurs

- Bartelt, F., *Petit éloge de la vie de tous les jours*, Paris : Gallimard, 2009
- Bobin, C., *L'Enchantement simple*, Paris : Gallimard, 2001 [1986]
- Bobin, C., *Un assassin blanc comme neige*, Paris : Gallimard, 2011
- Delerm, P., *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris : Gallimard, 1997
- Delerm, P., *La sieste assassinée*, Paris : Gallimard, 2001 [2000]

Littérature secondaire

Théories littéraires générales et œuvres philosophiques

- Barthes, R., *L'aventure sémiologique*, Paris : Editions du Seuil, 1985
- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Editions du Seuil, 1953
- Barthes, R., « L'effet de réel », dans *Communications*, n° 11, 1968, p.84-89
- Barthes, R., *Mythologies*, Paris: Editions du Seuil, 1957
- Beckett, S., *Le monde et le pantalon*, Paris : Editions de minuit, 2019 [1945]
- Beckett, S., *Peintres de l'empêchement*, Paris : Editions de minuit, 2019 [1948]
- Bégout, B., Le Blanc, G. et Sheringham, M., « Le quotidien: une expérience impensable ? », dans *Esprit*, n°367, 2010, p.78-98
- Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Flammarion, 2013 [1889]
- Blanchot, M., « La parole quotidienne », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969 [1962], p. 296-306
- Brentano, F., *Psychologie d'un point de vue empirique*, trad. de Gandillac, M., Paris : Éditions Aubier-Montaigne, 1944 [1874]
- de Certeau, M., *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990
- Charron, P., « Comment on a quitté le réel et comment on y est revenu ? », *L'Esprit Créateur*, vol.61, n° 2, 2011, p. 54-69
- Chklovski, V., *L'art comme procédé*, trad. Gayraud, R., Paris : Allia, 2008 [1917]
- Dewey, J., *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2014 [1934]

- Hamon, P., *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris : Macula, 1995
- Husserl, E., *Méditations cartésiennes*, trad. Pfeiffer, G., Paris : Colin, 1931
- James, A., « Thinking the Everyday : Genre, Form, Fiction », dans *L'Esprit Créateur*, vol.54, n°3, 2014, p.79-81
- Lescano, A., « Pour une étude du ton », dans *Langue française*, vol.4, n°164, 2009, p.45-60
- Merleau-Ponty, M., *La phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2022 [1945]
- Ricœur, P., « Événement et sens », dans *L'événement en perspective*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1991, p.41-56
- Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, Paris : Editions de minuit, 2013 [1963]
- de Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, Lausanne : Payot, 2002 [1916]
- Sheringham, M., *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, Paris : Presses Universitaires de France, 2013

A propos des œuvres de Proust, Ponge et Perec

- Bardèche, M.-L., *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Vaud : Delachaux et Niestlé, 1999
- Barthes, R., « Une idée de Recherche », dans *Marcel Proust. Mélanges*, Paris : Editions du Seuil, 2020 [1971], p.45-50
- Bayard, P., *Le hors-sujet, Proust et la digression*, Paris : Les éditions de minuit, 1996
- de Chalonge, F., « Stylistique de l'indifférence : un homme qui dort », dans *Georges Perec, artisan de la langue*, dir. Montémont, V., Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2012, p.145-153
- Chaudier, S., « L'insignifiant : de Barthes à Proust », dans *Études françaises*, vol.45, n°1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, p.13-31
- Chaudier, S., *Proust ou le démon de la description*, Paris: Classiques Garnier, 2019
- Collot, M., *Francis Ponge : entre mots et choses*, Seyssel : Champ Vallon, 1991
- Lavorel, G., *Francis Ponge*, Lyon : La Manufacture, 1986
- Gantrel, M., « Une esthétique de la surimpression : la représentation des repas de famille dans *Combray* », *L'esprit Créateur*, vol.44, n°1, 2004, p.38-50
- Genette, G., *Figures III*, Paris : Editions du Seuil, 1972

- Heim, M., « Flaubert, Barthes, Proust : ceux que révèrent Les Choses de Georges Perec », dans *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol.35, n°1, p.53-61
- Maldiney, H., *Le leg des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Paris : Cerf, 2012
- Manea, L., « Pratiques de la liste de lieux et effets de style perecquiens », dans *Georges Perec, artisan de la langue*, dir. Montémont, V., Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2012, p.175-184
- Rannoux, C., « Les effets de liste dans *Espèces d'espaces* et *Les Choses* », dans *Georges Perec, artisan de la langue*, dir. Montémont, V., Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2012, p.155-163
- Rémy, M., « Essai de contextualisation des usages énumératifs dans *Les Choses* », dans *Georges Perec, artisan de la langue*, dir. Montémont, V., Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2012, p.165-173
- Richard, J.-P., *Proust et le monde sensible*, Paris: Editions du Seuil, 1990
- de Robert, L., *Comment débuta Marcel Proust*, Paris : La Nouvelle Revue française, 1925
- Rucar, Y., « Un espace à traverser : Collectivité et quotidienneté dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec », dans *French Forum*, vol.39, n°1, 2014, p.95-111
- Thangam, R., « Entre L'exhaustif Et L'inachevé: Ponge Et Perec », dans *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol.59, 2006, p.212-224