

Listes, inventaires, travaux pratiques : le descriptif comme poétique infra-ordinaire chez Georges Perec et Julio Cortázar

PAULA KLEIN

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE

Paula.Klein@uca.fr

1. La description joue un rôle central dans la poétique de l'infra-ordinaire chez Georges Perec et Julio Cortázar. Nous entendons par là une poétique qui vise à transformer notre perception du quotidien tout en accordant une importance majeure aux choses communes, au banal et à certains aspects mineurs et souvent négligés de notre quotidienneté. En effet, il est intéressant d'analyser la manière dont ces deux écrivains font un usage descriptif de certains procédés littéraires tels les listes, les inventaires, les travaux pratiques ou encore les noms propres d'artistes. À travers ces stratégies, Perec et Cortázar se proposent de donner à voir une dimension anti-spectaculaire du réel ; une dimension qui échappe à notre attention, souvent ancrée dans la quête de la nouveauté.
2. Commençons par Georges Perec (1936-1982). Dans « Notes sur ce que je cherche » (1978), Perec évoque les quatre grands « champs » ou domaines d'intérêt autour desquels gravite son œuvre. Tout d'abord, l'exploration du quotidien ou la « sociologie de la quotidienneté » visible dans son projet « Choses communes », qui inclut de textes comme *Espèces d'espaces* (1974), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) ou *Je me souviens* (1978). Ensuite, la dimension autobiographique qui découle des drames personnels auxquels il a décidé de répondre par l'écriture et dont *W* ou le *Souvenir d'enfance* (1975) constituent un exemple paradigmatique. En troisième lieu, la littérature sous contrainte, et notamment ses contributions à l'Oulipo, comme *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966) ou *La Disparition* (1969). Enfin, ce qu'il nomme « le goût du romanesque », le plaisir de lire et de raconter des histoires, magistralement incarné par *La Vie mode d'emploi* (1978).
3. Depuis 1973, avec sa participation aux revues *Cause commune* et *Arguments*, Georges Perec entame une réflexion visant à articuler la littéra-

ture et la sociologie, notamment grâce à la notion d'« infra-ordinaire ». Il entend par là une manière d'observer et de décrire ce que l'on ne regarde pas d'habitude, le banal, le moindre, les petits événements de tous les jours qui constituent le bruit de fond de l'Histoire. Certaines techniques littéraires d'enregistrement du présent vont de pair avec cette quête d'un style neutre et objectif, capable de donner voix à l'infra-ordinaire. Parmi ces techniques, il faut mentionner les listes et les inventaires, l'énumération, la notation – comprise comme l'énonciation et la mise par écrit de faits de nature visuelle – ou la transcription – le « prélèvement d'énoncés préalablement entendus ou lus avant d'être recopiés » (Zenetti, 2014 ; 60). Pour ce qui est de l'œuvre de Perec, nous nous concentrerons dans cet article sur quelques extraits de *La Vie mode d'emploi* (1978) ainsi que sur quelques textes qui intègrent le projet « Choses communes », comme *Espèces d'espaces* (1974) et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975).

4. Pour ce qui est de Julio Cortázar (1914-1984), nous nous concentrons sur *Rayuela* (1963) et sur quelques petits textes de nature réflexive incorporés dans ses miscellanées *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) et *Último Round* (1968). Trois intérêts majeurs traversent son œuvre. Tout d'abord, l'émergence du fantastique quotidien, courant qui constitue le sceau de l'auteur entre 1930 et 1950. Ensuite, sa réflexion sur « l'objet-livre », les contraintes d'écriture dans la lignée de l'Oulipo et ses premières explorations autour de la littérature « hypertextuelle », dont le « *tablero de dirección* » de *Rayuela* constitue un exemple privilégié. Entre la fin des années 1960 et 1980, nous pouvons parler d'un tournant politique et engagé de son œuvre, qui coexiste avec son exploration des liens entre texte et image dans des formats génériquement et sémiotiquement hybrides comme ses « *libros almanques* » [« miscellanées »].

5. Au-delà de ces trois grandes périodes, la réflexion sur la description parcourt toute l'œuvre de Cortázar et acquiert des caractéristiques spécifiques dans chacune d'elles. De manière similaire à Perec, le sujet apparaît très tôt sous la forme d'une réflexion sur le réalisme, pour se transformer en un questionnement sur l'inadéquation entre les ambitions de l'écrivain et les contraintes des instruments littéraires à sa disposition. Cortázar conçoit la littérature comme une démarche de saisie de la réalité par le langage visant à élargir notre compréhension par le biais des sensations, des émotions et ressentis permettant d'y percevoir des facettes inattendues. C'est, par exemple, la problématique centrale de son essai « *Teoría del*

túnel » (1947). De même, cette idée est inséparable de la notion de fantastique quotidien qui émerge dans ses nouvelles et qui s'identifie désormais comme la variante *rioplatense* du genre. Sa conception du fantastique quotidien repose sur une poétique du regard « *descentrado* » [« décentré »], un regard qui exige l'avènement d'un « spectateur actif ». Comme le signale Jaime Alazraki, à partir de *Bestiario*, le fantastique cortazarien entame une nouvelle relation avec le quotidien qu'il soumet au crible d'un regard capable d'en déceler l'étrangeté. Le « néofantastique » se fonde ainsi sur un regard qui imprègne les faits et les ambiances quotidiennes d'un voile étrange et inquiétant (Alazraki, 1990 ; 29). Ce n'est donc pas tant l'irruption de phénomènes surnaturels ou extraordinaires qui domine cette période, mais plutôt l'idée que la réalité est une éponge faite d'innombrables interstices.

6. Dans « Del sentimiento de no estar del todo », un texte rédigé à la fin des années 1960, Cortázar se sert de cette image de la « *descolocación* » [« déplacement »] (Cortázar, 1967 ; 21) pour définir sa tâche d'écrivain. Ce « sentiment de ne pas être tout à fait là » demande une nouvelle forme d'attention envers le quotidien, le banal et tout ce qui nous semble aller de soi. C'est précisément par cette quête d'un « déconditionnement » du regard, que la sociologie de la quotidienneté de Perec se rapproche du fantastique quotidien de Cortázar créant des liens entre ses nouvelles et sa production romanesque.
7. Dans les pages qui suivent, nous analyserons comment les listes, les énumérations et les inventaires sont utilisés en tant que procédés descriptifs « infra-ordinaires » chez ces deux écrivains, notamment dans leurs deux grands romans de la vie quotidienne : *Rayuela* et *La Vie mode d'emploi*.

1. Description, listes, énumérations

8. Tout en admettant, en nous appuyons sur une réflexion de Marielle Macé, que la description est à la fois « un type de discours », « un mode du littéraire », « un objet rhétorique » et une « pratique » qui va bien au-delà du champ littéraire (Macé, 2011), nous pouvons nous interroger sur les modalités que la description adopte chez Perec et Cortázar. Souvent, on considère la description comme une pause dans le déroulement narratif. Or,

ce procédé se distingue de la narration en ce qu'il combine « une fonction de représentation » – qui consiste à donner la priorité au référent, auquel l'écrivain viendrait additionner une liste de prédicats – et une « fonction esthétique » capable de rapprocher le discours des arts de la représentation (Macé, 2011). Par exemple, dans le cas de la description romanesque réaliste, même les détails les plus insignifiants acquièrent une importance puisqu'ils recréent ce que Roland Barthes appelle un « effet de réel », une dose de vraisemblance nécessaire pour rendre la fiction vivante. Un bon passage descriptif ne devrait pas alors être ressenti comme un arrêt du temps de l'action mais plutôt comme une sorte de « micro-récit ».

9. Du point de vue de la forme – et contrairement aux listes qui sont potentiellement infinies –, la description possède un principe et une fin et elle présente une structuration *a posteriori* (Jenny, 2004). Contrairement aux descriptions traditionnelles, les listes et les énumérations sont composées d'unités permutable, ce qui leur confère un caractère davantage aléatoire et hasardeux. Elles ne sont pas *a priori* régies par aucun ordre et de ce fait leur structure est potentiellement infinie. Comme le signale Philippe Hamon, dans la liste le descriptif peut devenir « le lieu de l'aléatoire, de l'*amplificatio* infinie, de la non-clôture et de la non-structure, de la prolifération lexicale à saturation imprévisible » (Hamon, 1981 ; 47). En effet, il y a dans toute liste la possibilité d'une absence de clôture.
10. Les listes exigent, d'ailleurs, un type particulier d'attention et de décryptage textuel. Elles demandent au lecteur la reconnaissance des principes qui déterminent leur disposition, les critères qui guident la mise en série d'éléments qui semblent hétérogènes de prime abord. Dans *Vertige de la liste*, l'écrivain italien Umberto Eco note que les listes correspondent à un mode de représentation qui « suggère presque physiquement l'infini, car, de fait, il ne finit pas, il ne se conclut pas dans une forme » (Eco, 2009 ; 19). C'est précisément car elles se débattent entre le désir d'exhaustivité et la crainte de l'incomplétude qu'elles deviennent un outil descriptif cher à nos deux écrivains.
11. Dans « Penser/Classer », Perec aborde cette caractéristique paradoxale :

Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de tout recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; [...] 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 (1985 ; 167).

12. Pour l'auteur, ces « deux tentations contradictoires », le désir de vouloir tout recenser et la crainte d'oublier quelque chose, constituent le signe distinctif des énumérations. De même, dans un texte comme « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », Perec revient sur la difficulté à dresser des listes : « on oublie toujours quelque chose, on est tenté d'écrire etc., mais justement, un inventaire, c'est quand on n'écrit pas etc. » (1985 ; 21-22).
13. Sous le prisme de l'observation et de la notation infra-ordinaire, une théorie de la description commence à s'esquisser. Dans un texte intitulé « À propos de la description », Perec s'interroge sur le but des notations infra-ordinaires et arrive à la conclusion qu'elles nous conduisent à « éprouver [notre] propre cécité », par le fait qu'il n'y a, d'abord, « qu'opacité, des noms qui n'évoquent rien » (Perec, 2003 ; 228-230). Rappelons que, par le biais de l'infra-ordinaire, l'auteur se propose d'accéder à une langue neutre, à même de rendre compte de tout ce qui appartient au domaine du visible. Les listes, inventaires, énumérations, classements et « tentatives d'épuisement » sont ainsi quelques-unes des stratégies que Perec oppose au récit et au mode narratif.
14. Dans un article sur les pratiques de la liste et les effets de style dans l'œuvre de Georges Perec, Lucía Manea explique comment « la majorité des types usuels de la liste » apparaissent dans son œuvre : « alphabet, catalogue, inventaire, répertoire, annuaire, agenda, recensement » (2012 ; § 24). D'un point de vue rhétorique, ces différents types de listes font appel à des procédés comme « [l']accumulation, [le] dénombrement, [la] description, [l']énumération » (2012 ; § 24). Les listes prolifèrent aussi bien dans les essais que dans les textes littéraires de Perec. Il y a chez lui une « tendance listique » qui relève du fait que son écriture est « volontiers paratactique, ce qui constitue un fait de style » (De Bary, 2011 ; 418).
15. Attardons-nous brièvement sur quelques extraits de *La Vie mode d'emploi*, un livre à dominante descriptive. D'un point de vue formel, chaque chapitre est écrit à partir d'une liste de quarante-deux items, qui concernent aussi bien des éléments de décoration – du sol aux tableaux –, que des positions ou des activités. Soulignons d'abord qu'une bonne partie

du roman tourne autour du projet artistique de Bartlebooth, l'un des protagonistes, ainsi décrit :

Imaginons un homme [...] dont le désir serait [...] de saisir, de décrire, d'épuiser non la totalité du monde – projet que son seul énoncé suffit à ruiner – mais un fragment constitué de celui-ci (Perec 1978 ;156).

16. Saisir, décrire, épuiser un fragment du monde est aussi le projet de Georges Perec qui se propose de donner à voir, de reconstruire une fresque de la vie quotidienne des habitants des différents appartements d'un immeuble parisien. En effet, la fureur de la conservation traverse aussi bien le projet de Bartlebooth que celui de Perec et se reflète dans la passion des listes qui réapparaissent de manière récurrente dans le roman. Prenons, par exemple, celle qui décrit « ce qui reste quand il ne reste rien » :

Maintenant, dans le petit salon, il reste ce qui reste quand il ne reste rien : des mouches, par exemple, ou bien des prospectus que des étudiants ont glissés sous toutes les portes de l'immeuble et qui vantent un nouveau dentifrice ou offrent une réduction de vingt-cinq centimes à tout acheteur de trois paquets de lessive, [...] ou bien de ces choses insignifiantes qui traînent sur les parquets ou dans les coins de placard et dont on ne sait pas comment elles sont venues là ni pourquoi elles y sont restées : trois fleurs des champs fanées, des tiges molles à l'extrémité desquelles s'étiolent des filaments qu'on dirait calcinés, une bouteille vide de coca-cola, un carton à gâteaux, ouvert, encore accompagné de sa ficelle de faux raphia et sur lequel les mots 'Aux délices de Louis XV, Pâtisseries-Confiseurs depuis 1742' dessinent un bel ovale entouré d'une guirlande flanquée de quatre petits amours joufflus, ou, derrière la porte palière, une sorte de porte-manteau en fer forgé avec un miroir fêlé en trois portions de surfaces inégales esquissant vaguement la forme d'un Y dans l'encadrement duquel est encore glissée une carte postale représentant une jeune athlète manifestement japonaise tenant à bout de bras une torche enflammée (Perec, 1978 ; 49).

17. Cette liste donne à voir ces « choses insignifiantes » – des mouches, un prospectus, des fleurs fanées, un carton à gâteaux, un porte-manteau, une carte postale – qui créent aussi le caractère unique de l'immeuble situé 11 rue Simon-Crubellier et de ses habitants. En ce sens, les listes de *LVME* ne visent pas tant à représenter le réel qu'à le figer dans un instant fugace, à la manière d'un instantané.

18. Attardons-nous, enfin, sur la manière dont certaines œuvres qui appartiennent au projet « Choses communes » de Perec confrontent le lecteur à entamer une démarche d'observation et de description de tout ce qui l'entoure. Dans « Approches de quoi », texte manifeste de l'infra-ordinaire, Perec fournit des instructions précises. Il s'agit de commencer par des

choses simples ; « Questionnez vos petites cuillers. [...] Décrivez votre rue. [...] Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac » (1985 : 12).

19. Ces petits exercices pratiques d'observation infra-ordinaire sont aussi présents chez Cortázar. C'est peut-être avec *Historias de cronopios y de famas* (1962) que cette « anthropologie des poches » apparaît d'une manière plus concrète sous la forme d'instructions et de petits exercices ludiques d'observation du quotidien. Publié une année plus tard, *Rayuela* revient sur l'idée d'élargir la vision de la réalité des protagonistes et la description va y jouer un rôle essentiel. Comme s'il voulait répondre à l'injonction perecquienne, un inventaire détaillé des poches est proposé par Cortázar dans le chapitre 155 de *Rayuela* :

Es increíble, de un pantalón puede salir cualquier cosa, pelusas relojes, recortes, aspirinas carcomidas, en una de esas metés la mano para sacar el pañuelo y por la cola sacás una rata muerta, son cosas perfectamente posibles. [...] Oliveira había metido la mano en el bolsillo de su pantalón marrón [...] y la mano había salido con un recorte de farmacias de turno en Buenos Aires y otro que resultó una lista de anuncios de videntes y cartománticas. (Cortázar 1963 ;646)

[C'est incroyable tout ce qui peut sortir d'un pantalon, des flocons de poussière, des montres, des coupures de journaux, des bouts d'aspirine, tu mets la main dans ta poche pour prendre ton mouchoir et tu en retires un rat par la queue, c'est parfaitement possible. [...] Oliveira, soudain, avait mis la main dans la poche de son pantalon de flanelle marron [...] et la main avait sorti une liste des pharmacies de garde à Buenos Aires et un autre papier qui se révéla être des annonces de cartomanciennes] (Cortázar 1966 ; 652).

20. Contrairement à la vision utilitariste qui nous ferait croire que rien d'inattendu ne peut se trouver dans nos poches, le pari des deux écrivains semble être d'alerter le lecteur et de le rendre perméable au type d'expérience « étrange », voire inquiétante, susceptible d'émerger dès lors qu'on oriente son attention vers les moindres détails du quotidien.

21. Publié un an plus tard que le texte manifeste « Approches de quoi », *Espèces d'espaces* (EE, 1974) mène encore plus loin l'injonction de regarder et de décrire consciencieusement les espaces où l'on habite. Dans ce texte, Perec explique que l'écriture littéraire commence chez lui par le plan et donc par la liste : écrire, c'est d'abord « esquisser un plan, mettre des grands I et des petits a » (Perec, 1974 ; 20). L'auteur avance ici les protocoles d'observation et de notation qu'il va mettre en œuvre afin de saisir l'infra-ordinaire. Ainsi, dans la section intitulée « Travaux pratiques », le lecteur découvre une espèce de « manuel d'instructions » où la description

acquiert une place centrale. Il s'agira pour Perec, comme pour ceux qui souhaitent l'imiter, de :

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique.

S'appliquer. Prendre son temps

Noter le lieu [...]

L'heure [...]

La date [...]

Le temps [...]

Noter ce que l'on voit (Perec 1974 ; 100).

22. L'observation minutieuse des espaces quotidiens comprend la prise en compte des repères spatio-temporels et la notation de certains détails qui échappent souvent à notre attention. Apprendre à regarder et prendre en compte le temps qui s'écoule pendant cette activité constituent certains des objectifs visés par ces travaux pratiques. Un tel entraînement vise à développer chez le sujet qui participe à l'expérience, des qualités telles que la lenteur, la douceur, l'attente, le regard myope et au ras du sol. Perec signale qu'« il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne » (Perec, 1974 ; 100).

23. Une année plus tard, l'auteur mène encore plus loin l'expérience d'Espèces d'espaces avec la publication de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Perec, 1975). Ce texte paraît pour la première fois dans un numéro de la revue *Cause commune* intitulé le *Pourrissement des sociétés* (n° 1/1975). Rappelons que Perec faisait partie du comité éditorial de cette revue avec le philosophe Paul Virilio et le sociologue Jean Duvignaud. L'expérience de *TELP* se déroule pendant trois jours (du vendredi au dimanche) et consiste en un véritable « travail de terrain ». Il s'agit de décrire et de noter tout ce que l'auteur observe depuis différents emplacements Place Saint-Sulpice. Le texte est constitué de neuf prises d'écriture « en direct » qui créent un effet de simultanéité entre le temps de l'observation et celui de la rédaction. Perec explique, à ce sujet :

Ces enregistrements, prélevés à partir de différents postes d'observation – trois cafés situés dans des endroits différents et un banc situé en plein milieu de la place –, correspondent à des durées qui vont d'une cinquantaine de minutes, dans le cas de la dernière, jusqu'à deux heures et demie pour ce qui est de la septième (Perec, 1975 ; 118).

24. Si la première journée de l'expérience est consacrée à repérer les uniformités qui font le « tissu » invisible du quotidien, la deuxième se propose plutôt de mettre en évidence les différences dans ce paysage connu. Dans un milieu qui semble hautement uniforme, le narrateur se lance ainsi « à la recherche d'une différence » (Perec, 1975 ; 35). Ou il se demande encore : « Par rapport à la veille, qu'y a-t-il de changé ? Au premier abord, c'est vraiment pareil » (Perec, 1975 ; 33). En effet, les répétitions sont moins repérables que les nouveautés. Le narrateur regrette le fait que « (malgré soi, on ne note que l'insolite, le particulier, le misérablement exceptionnel [...]) » (Perec, 1974 ; 100). Cette écriture lente et patiente qui refuse de se concentrer sur la nouveauté permet, en revanche, de saisir les rythmes récurrents, tout ce qui est cyclique. Perec décrit, par exemple, le passage des voitures, des autobus, la manière dont ils « découpent le temps, [...] ils rythment le bruit de fond ; à la limite ils sont prévisibles » face au reste qui « semble aléatoire, improbable, anarchique » (Perec, 1975 ; 28). Ces notations sur le vif permettent de saisir et d'exposer le temps dans l'inexposable de son passage. *TELP* se présente, en ce sens, comme la manifestation la plus aboutie de l'œuvre-document : celle qui vise à enregistrer des bribes du réel brut.

25. Pour sa part, Julio Cortázar se livre aussi à des expériences qui ressemblent au voyage immobile et solitaire envisagé par Perec dans sa Tentative d'épuisement d'un lieu parisien. Ainsi, après l'accident de Morelli raconté dans le chapitre 23, Horacio Oliveira, le protagoniste et narrateur de *Rayuela* fait une expérience de notation de tout ce qu'il voit depuis la fenêtre d'un bar :

Parado en una esquina, [...] Oliveira se había puesto a mirar lo que ocurría en torno y que como cualquier esquina de cualquier ciudad era la ilustración perfecta de lo que estaba pensando y casi le evitaba el trabajo (Cortázar, 1963 ; 91).

[Arrêté au coin d'une rue, [...] Oliveira se mit à regarder ce qui se passait autour de lui et comme un quelconque coin de rue d'une quelconque ville était l'illustration parfaite de ce qu'il pensait, ça lui évitait presque la peine de...] (Cortázar, 1966 ; 91)

26. Or, ce n'est pas ici le présent, grâce auquel Perec visait à rendre l'effet du temps-réel, que privilégie le narrateur, mais l'imparfait :

En el café, protegidos del frío (iba a ser cosa de entrar y beberse un vaso de vino), un grupo de albañiles charlaba con el patrón del mostrador. Dos estudiantes leían y escribían en una mesa, y Oliveira los veía alzar la vista y mirar hacia el grupo de los albañiles, volver al libro o al cuaderno, mirar de nuevo. De

una caja de cristal a otra, mirarse, aislarse, mirarse: eso era todo (Cortázar, 1963 ; 91).

[Dans un café, à l'abri du froid (ce ne serait pas une mauvaise idée d'entrer boire un verre), un groupe de maçons bavardait avec le patron au comptoir. Deux étudiants lisaient et écrivaient à une table et Oliveira les voyait de temps en temps lever les yeux vers le groupe d'ouvriers, revenir à leur livre, regarder à nouveau. D'une cage de verre à l'autre, se regarder, s'isoler, se regarder : c'était tout.] (Cortázar, 1967 ; 117).

27. La description se poursuit encore pendant deux pages en se servant de l'imparfait et des répétitions des mêmes personnages – « *los albañiles, los estudiantes, la señora* ». De temps en temps, Oliveira ajoute un petit élément : il regarde désormais un clochard, ou bien il note quelques enseignes et publicités qu'il aperçoit dans la rue – « LOTERIE NATIONALE », « TIRAGE MERCREDI » (Cortázar, 1963 ; 91-92). Ces répétitions produisent chez le lecteur l'effet d'une litanie. De même, la parataxe transforme cette longue description en une espèce de tableau vivant. Le lecteur semble ainsi assister à un théâtre routinier dont les moindres gestes et actions pourraient se répéter à l'infini. Le seul « incident » capable de briser ce cycle monotone est, le lecteur le sait, l'accident de voiture qui vient d'arriver à Morelli, l'écrivain alter-ego d'Horacio Oliveira. Même si elle n'a pas l'ampleur de la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, la description de ce tableau vivant qu'Oliveira aperçoit depuis un coin de rue parisien, rejoint les préoccupations de Perec.

28. La passion des listes est un autre trait partagé par les deux écrivains. Dans *Rayuela*, par exemple, l'évocation puis la description minutieuse d'un objet quelconque de son enfance devient le fil d'Ariane qui permet au protagoniste de se remémorer un tas de scènes de son passé. Depuis le premier chapitre du roman, le lecteur est confronté à une pratique ludique qui consiste à évoquer des souvenirs inessentiels :

Con un enorme esfuerzo, reuniendo imágenes auxiliarse, pensando en olores y en caras, conseguí extraer de la nada un par de zapatos marrones que había usado en Olavarría, en 1940. Tenían tacos de goma, suelas muy finas y cuando llovía me entraba agua hasta el alma. Con ese par de zapatos en la mano del recuerdo, el resto venía solo: la cara de doña Manuela, por ejemplo, o el poeta Ernesto Morroni. Pero los rechazaba porque el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido (Cortázar, 1963 ; 20).

[Au prix d'un énorme effort, après avoir groupé des images auxiliaires, pensé à des odeurs et à des visages, je parvenais à extraire du néant une paire de souliers marron que j'avais portés à Olavarría en 1940. Ils avaient une semelle très fine et quand il pleuvait la pluie me pénétrait jusqu'à l'âme. Avec cette paire de

souliers dans les mains du souvenir, le reste venait tout seul, le visage de doña Manuela par exemple, ou le poète Ernesto Morroni. Mais je les chassais car le jeu consistait à ne retrouver que l'insignifiant, le minable, le disparu] (*Marelle*, 1966 ; 19).

29. Comme s'il créait un parcours avec des pièces de dominos pour les faire ensuite tomber en chaîne, ces souvenirs doivent être « insignifiant[s], minable[s], disparu[s] ». La liste de ces images et objets banals de son enfance finit ainsi par voir le jour. Ces recueils de souvenirs infimes évoquent le passé et notamment l'enfance d'Horacio Oliveira à Buenos Aires :

[...] terminaba por ver al lado de los zapatos una latita de Té Sol que mi madre me había dado en Buenos Aires. Y la cucharita para el té, cuchara-ratona donde las lauchitas negras se quemaban vivas en la taza de agua lanzando burbujas chirriantes. Convencido de que el recuerdo lo guarda todo y no solamente a las Albertinas y a las grandes efemérides del corazón y los riñones, me obstinaba en reconstruir el contenido de mi mesa de trabajo en Floresta, la cara de una muchacha irrecordable llamada Gekrepten, la cantidad de plumas cucharita que había en mi caja de útiles de quinto grado, y acababa temblando de tal manera y desesperándome (porque nunca he podido acordarme de esas plumas cucharita, sé que estaban en la caja de útiles, en un compartimento especial, pero no me acuerdo de cuántas eran ni puedo precisar el momento justo en que debieron ser dos o seis) (Cortázar, 1963 ; 20).

[Je finissais par voir à côté des souliers marron une petite boîte de thé Sol que ma mère m'avait donnée à Buenos Aires. Et la cuillère à thé, la cuillère-souricière où de petites souris noires se brûlaient vives dans l'eau de la tasse en lançant des bulles stridentes. Persuadé que le souvenir conserve tout et pas seulement les Albertines ou les grands éphémérides du cœur et des reins, je m'obstinais à reconstituer le contenu de ma table de travail à Floresta, le visage d'une jeune fille peu mémorable nommée Gekrepten, le nombre de plumes de ronde qu'il y avait dans mon plumier de cinquième, et je finissais par désespérer, je me mettais à trembler (car je n'ai jamais pu me rappeler le nombre de ces plumes de ronde, je sais qu'elles étaient dans le plumier, dans un compartiment spécial, mais je ne peux plus me rappeler combien il y en avait)] (Cortázar, 1966 ; 19).

30. Après de tels efforts d'anamnèse, le ressort de la mémoire du narrateur s'active et finit par rendre forme à des réminiscences d'un temps disparu. Ce qui interpelle peut-être le plus le lecteur c'est la manière dont ces listes de souvenirs inessentiels créent des ponts entre le passé et le présent, mais aussi entre la vie passée de Horacio Oliveira à Buenos Aires et celle qu'il a dû abandonner à Paris. Ainsi, par exemple, la fille « peu mémorable nommée Gekrepten » réapparaît dans « *del lado de acá* », lorsque le protagoniste quitte Paris et rentre à Buenos Aires. Elle devient alors la petite-amie insipide et ennuyeuse, la figure féminine qui constitue le contraire le

plus abouti de celle de la Maga, voire de Talita, la femme de son ami – et en quelque sorte, *doppelgänger* – « Manu » alias Traveler. En effet, la confection de ces listes ou inventaires de souvenirs superflus devient un procédé essentiel dans la quête identitaire d'Horacio Oliveira. Ils agissent comme des autoportraits à la fois fidèles et déformants, capables de rendre perceptible au lecteur d'autres facettes mais surtout d'autres vies possibles du protagoniste.

31. Rappelons que déjà dans un texte de jeunesse comme *Diario de Andrés Fava*, sorte de carnet de bord du personnage de son roman *El examen* écrit en 1950, le narrateur-protagoniste parlait de l'homme comme l'« animal qui fait des inventaires » [« *el animal que hace inventarios* »]. Il allait même jusqu'à affirmer que « l'homme est la somme de son inventaire » [« *El hombre es la suma de su inventario* »] (2013 : 23). Il est intéressant de voir que cette « paresseuse esquisse d'inventaire » [« *perezoso bosquejo de inventario* »] se transforme, en quelque sorte, en un autoportrait de l'écrivain :

« [T]uve Pélleas, tuve una pequeña mandolina de juguete que me cabía en la mano y que me dio alguien que murió inocentemente; tuve un gato a la edad en que poco nos separa del silencioso secreto de los animales, de su saber inambicioso. Tuve colecciones de estampillas, de recortes, de cuentos; tuve una noche en el alto Paraná, boca arriba en la cubierta de un barquito sucio, devorado de estrellas; tuve *A Farewell to Arms*, a Helen Hayes; y una noche en que sufría, tuve la caricia de una mano que vino por la sombra, sin que me fuera dado saber quién de los que me acompañaban se unió tan puramente a mi dolor. Tuve (Cuánto mejor esta constancia que todos los pajeros: « No tuve... ») (Cortázar, 2013 ; 24-25).

[j'ai eu Pelléas, j'ai eu une petite mandoline de jouet qui tenait dans la main et qui m'a été offerte par quelqu'un qui est mort de manière innocente ; j'ai eu un chat à l'âge où peu de choses nous séparent du secret silencieux des animaux, de leur savoir sans ambition. J'ai eu des collections de timbres, de coupures de presse, de contes ; j'ai eu une nuit dans le haut Paraná, couché sur le dos sur le pont d'un petit bateau crasseux, dévoré d'étoiles ; j'ai eu *A Farewell to Arms*, Helen Hayes ; et une nuit où je souffrais, j'ai eu la caresse d'une main qui est venue dans l'ombre, sans avoir la possibilité de voir qui parmi ceux qui m'accompagnaient s'était uni aussi purement dans la douleur. J'ai eu (comme ce constat est meilleur que celui de tous les imbéciles : « je n'ai pas eu... »)] (Cortázar, 2013 ; 24-25).

32. Le protagoniste de ce journal se définit ainsi par ces souvenirs infimes des choses qu'il a eues.
33. Pour sa part, Georges Perec mène le procédé encore plus loin dans *Je me souviens* (1978), un recueil de souvenirs inessentiels où le plus intime

devient aussi le plus banal et impersonnel puisque partagé par toute une génération. Même si l'ambition sociologique de Perec est beaucoup plus affirmée que dans le cas de Julio Cortázar, nous pouvons penser à ces listes de souvenirs comme un moyen de dresser à la fois un autoportrait d'écrivain et un autoportrait d'époque auquel n'importe qui ayant vécu dans les mêmes années, dans une même ville pourrait s'identifier.

2. Klee versus Mondrian : les noms propres et le pouvoir évocateur de l'art

34. Chez Cortázar, une autre déclinaison du descriptif se fait à travers l'utilisation des noms d'artistes en tant que descriptions qui définissent quelque chose par essence et non pas par le simple ajout de prédicats. En effet, le dialogue entre littérature, peinture, musique ou cinéma est une constante chez Cortázar. *Rayuela* est, par exemple, un roman rempli de références savantes et des clins d'œil à des œuvres et des artistes admirés.
35. Comme l'explique la critique Alice De Georges, la description se situe « au croisement du discursif et du pictural » (2015 : 7) et correspond pour cela à un type particulier de *mimesis* à la fois représentative et poétique. Pensons, par exemple, au procédé de l'*ekphrasis*, comprise comme une description au second degré, ou à celui de l'hypotypose, comme une description animée et frappante de la chose dont on veut donner l'idée. En évoquant les œuvres de certains artistes à travers leurs noms propres, Cortázar active cette « fonction indicielle » ou « explicative » de la description. Rappelons que la description est dite explicative lorsqu'elle aboutit à une caractérisation indirecte de l'élément décrit selon un rapport métonymique et/ou métaphorique. En effet, si par la technique de la description il est possible d'établir un lien entre des choses hétérogènes – un lieu et un personnage, par exemple –, il est également possible d'évoquer d'autres caractéristiques d'un personnage comme le caractère ou le milieu grâce à ce rapport métonymique-métaphorique.
36. Prenons, comme exemple privilégié dans *Rayuela*, l'apparition des noms de Mondrian, de Klee ou encore de Vieira da Silva. Les œuvres de ces artistes permettent à l'auteur de confronter des visions du monde antagoniques, voire opposées. Par leur évocation, Cortázar réussit à rendre visibles – et non seulement intelligibles – certains aspects clés de l'univers de ses

personnages, avec leurs traits particuliers et leurs oppositions. Si l'on admet que la quête identitaire est centrale dans la démarche existentielle et dans le parcours vital des protagonistes, les noms propres des artistes mentionnés permettent de plonger dans l'univers des personnages. Or, cette immersion ne se fait pas simplement par une analyse de leurs actions, leurs pensées ou leurs souvenirs mais aussi de leurs goûts traduits en termes de formes, de couleurs, voire d'expériences sensorielles.

37. Horacio Oliveira évoque ainsi, par exemple, sa lente et progressive immersion dans un « univers-Maga ». Dans ses efforts pour tenter de saisir cet univers qui ne répond pas à une logique ordinaire, le protagoniste se sert de comparaisons avec des éléments visuels qui deviennent une sorte de sceau des artistes qui lui sont chers :

[...] un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión, pero también helechitos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva [...] (Cortázar, 1963 ; 8).

[...] un monde sibyllin qui était confusion et maladresses mais aussi fougères, signées de l'araignée Klee, cirques Miró, miroirs de cendre Vieira da Silva [...] (Cortázar, 1966 ; 9)

38. Ainsi, dans l'univers de la Maga les fougères possèdent la signature des araignées de Klee, mais les gens et les espaces acquièrent aussi la vivacité ludique du cirque de Miró. Un univers régi par des jeux de miroirs, parfois simples, parfois opaques et troubles, comme dans les miroirs de cendre de la portugaise Vieira da Silva. Par l'évocation de ces œuvres, le lecteur comprend que l'univers-Maga n'est pas si simple qu'il peut paraître de prime abord. Il s'agit d'un monde où, sous une apparence sobre et minimaliste, les paysages et les relations avec les autres dissimulent de complexes jeux de perspective. Un univers où les plans linéaires et géométriques cachent une forêt dense et sombre.

39. Face à ce monde Maga-Vieira da Silva, l'univers d'Oliveira se rapproche plutôt d'une œuvre comme celle de Mondrian¹. En effet, avec ces tableaux organisés, cadrés, avec des formes géométriques simples et des

1 Pour quelques études récentes sur le rapport entre littérature et peinture chez Julio Cortázar, voir : Dávila, María Lourdes, *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, Speranza, Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelone, Anagrama, 2006; Giraud, Paul-Henri, « Peinture et écriture dans Rayuela » in *De Rayuela a Queremos tanto a Glenda/Les Orientés péruvien et bolivien* (Eduardo Ramos Izquierdo et Erik Le Gall dir.), SAL, 2019, p. 49-58.

couleurs primaires, l'œuvre de Mondrian reflète le désir de trouver un ordre dans le réel, même s'il est abstrait, qui caractérise le personnage d'Horacio. En tant que pionnier de l'abstraction, Mondrian devient un modèle pour Oliveira qui représente, pour sa part et au moins avant sa rencontre avec la Maga, le cliché de l'intellectuel occidental dans une quête d'expériences capables de l'élever vers une certaine forme de transcendance ou de vécu de l'absolu. Or, derrière cette apparence rationnelle se cache un individu névrosé et perdu dans ses complexes. En effet, des discussions entre les personnages naît l'idée que Mondrian doit finir par dialoguer avec Paul Klee. Ainsi, la confrontation entre l'univers Klee et l'univers Mondrian est mise en lumière lors d'une discussion entre Oliveira et le personnage d'Étienne, le peintre membre du Club du Serpent :

Klee jugaba con el azar, los beneficios de la cultura. La sensibilidad pura puede quedar satisfecha con Mondrian, mientras que para Klee hace falta un farrago de otras cosas... [...] En cambio, Mondrian pinta lo absoluto. Te pones delante bien desnudo y entonces una de dos: ves o no ves (Cortázar, 1963 ; 40).

Klee jouait avec le hasard, les privilèges de la culture. Mondrian peut satisfaire la sensibilité pure tandis que pour Klee il faut un tas d'autres choses. [...] Mondrian, lui, peint l'absolu. Tu te mets à poil, tu te plantes devant un Mondrian et alors de deux choses l'une, ou tu vois ou tu ne vois pas. (Cortázar, 1966 ; 44)

40. Ainsi, au début du roman, la quête identitaire d'Oliveira et son désir de transcendance le conduisent à chercher le « centre », le « *mandala* » ou quelque chose de l'ordre de l'absolu et de l'atemporel qui se rapproche de l'univers Mondrian. En revanche, la personnalité tâtonnante et naïve, impulsive et rêveuse de la Maga, fait apparaître dans l'univers cadré et géométrique du protagoniste quelque chose de magique et d'hasardeux qui correspond davantage à la poétique de Klee. Lors d'une discussion avec Horacio, la Maga propose une analyse des difficultés qu'éprouve son amant précisément à partir de la comparaison avec la « réalité Mondrian » :

Pero vos hasta ahora no te has salido de la realidad Mondrian. Tenés miedo, querés estar seguro. No sé de qué. Sos como un médico, no como un poeta... (Cortázar, 1963 ; 73).

Mais toi, pour le moment, tu n'es pas sorti de la réalité Mondrian. Tu as peur, tu veux être sûr. Je ne sais pas de quoi... Tu es comme un médecin, pas comme un poète (Cortázar, 1966 ; 98).

41. Cet univers Mondrian est celui du médecin et non du poète. Horacio reste ainsi trop dépendant de la pensée, du raisonnement abstrait et céré-

bral, ce qui l'éloigne de plus en plus de la sensibilité intuitive et poétique de la Maga. Il ne semble pas étonnant, en ce sens, qu'elle aussi s'identifie avec l'œuvre de Vieira da Silva. Comme la Maga le lui reproche: « ¿Y no se te ha ocurrido de sospechar que detrás de ese Mondrian puede empezar una realidad Vieira da Silva? » (Cortázar, 1963 ; 73) [« Et il ne t'est pas arrivé de penser que derrière ce Mondrian peut commencer une réalité Vieira da Silva ? »] (Cortázar, 1966 ; 98). Si Da Silva fut l'une des premières peintres à faire la jonction entre la nature et l'art abstrait, l'évocation de son œuvre autorise la Maga à chercher d'autres voies de dialogue, à emprunter des chemins insoupçonnés pour communiquer avec son amant. Ainsi, au lieu de présenter les deux esthétiques comme des pôles irréconciliables, elle suggère à Oliveira la possibilité de construire un pont entre ces deux manières de concevoir le monde.

3. Le descriptif comme socle de la poétique infra-ordinaire

42. Nous espérons avoir réussi à montrer comment chez ces deux écrivains, la description devient un procédé central pour donner forme à une poétique qui fait l'éloge des choses communes. Les différentes formes de description analysées dans cet article convergent chez Georges Perec et Julio Cortázar dans un projet qui vise à rendre visibles les fissures de notre quotidienneté. Si la démarche de Perec semble d'abord reliée à un projet de sociologie de la quotidienneté, tandis que celui de Cortázar aboutit plutôt à la découverte du fantastique quotidien, les deux écrivains font de la description du quotidien la pierre de touche d'une poétique du regard. Au-delà de sa dimension esthétique, cette poétique infra-ordinaire possède aussi un versant pragmatique, voire performatif, en ce qu'elle exige au lecteur de développer un regard actif sur les choses communes souvent négligées dans les cycles répétitifs du quotidien.

43. À travers ces descriptions infra-ordinaires, les écrivains posent le socle d'un projet à la fois esthétique et sociologique qui va inspirer d'autres générations d'écrivains. Appliquée à l'infra-ordinaire, la démarche descriptive permet de saisir un réel de faits, une réalité plate et capable d'être réduite à une série d'informations objectives, un nouveau réalisme « *datifié* » (Gefen, 2017 [en ligne]), quoique non homogénéisable. Loin du réalisme

du XIX^e siècle, cette perception aspire à produire une « ontologie plate » où le réel apparaît dans tout son désordre, sa richesse et son hétérogénéité.

Bibliographie

ALAZRAKI Jaime, « ¿Qué es lo neofantástico? », *Mester*, vol. XIX, no2, Automne 1990, p. 21-33.

CORTÁZAR Julio, *Rayuela* [Sudamericana, 1963], ed. crítica Julio Ortega, Saúl Yurkievich coord., Madrid, CSIC, Colección Archivos, 1991.

_____, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966. Trad. de Laure Guille et Françoise Rosset.

_____, « Del sentimiento de no estar del todo », *La vuelta al día en ochenta mundos*, [México, Siglo XXI Editores, 1967], Hong Kong, Editorial RM, 2010.

_____, « Para una antropología de bolsillo », *La vuelta al día en ochenta mundos*, [México, Siglo XXI Editores, 1967], Hong Kong, Editorial RM, 2010, p. 3.

_____, *Diario de Andrés Fava* [1995], Buenos Aires, Alfaguara, 2013.

DÁVILA María Lourdes, *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

DE BARY Cécile, « Les listes oulipiennes », *Poétique*, vol. 168, no. 4, 2011, p. 415-429.

DE GEORGES Alice, « Présentation », *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX^e siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2015, p. 7-18.

ECO Umberto, *Le Vertige de la liste*, Flammarion, Paris, 2009.

GEFEN Alexandre, « Le monde n'existe pas : le "nouveau réalisme" de la littérature française contemporaine », *Macerata*, Quodlibet, 2016, p. 115-125. [En ligne] URL : <https://shorturl.at/xzKZo>

GIRAUD Paul-Henri, « Peinture et écriture dans *Rayuela* », *De Rayuela a Queremos tanto a Glenda/Les Orientes péruvien et bolivien* (Eduardo Ramos Izquierdo et Erik Le Gall dir.), SAL, 2019, p. 49-58.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette université, 1981, p. 47.

JENNY Laurent, « Problèmes et méthodes. La description », 2004 [en ligne]. URL : <https://shorturl.at/vxzH7>

MACE Marielle, « Problèmes de la description », *Acta Fabula, Atelier sur « La Description »*. [En ligne] URL : <https://shorturl.at/gE568>

MAGNE Bernard , « Préface : Carrefour Mabillon “ce qui passe, passe...” », *Georges Perec, Poésie ininterrompue/Inventaire*, Marseille, A. Dimanche, 1997.

MANEA Lucía, « Pratiques de la liste de lieux et effets de style perecquiens », in *Georges Perec artisan de la langue* (vol. dirigé par Véronique Montémont et Christelle Reggiani), Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 175-184.

PEREC Georges, « À propos de la description » (LXXVI) [Communication prononcée au colloque d'Albi « Espace et représentation » le 20-24 juillet 1981], *Entretiens et Conférences*, vol. II, 1979-1981, Nantes, Joseph K, 2003, p. 228-230.

_____, « Penser/Classer » [1982], *Penser/Classer*, Hachette, 1985, p. 149-174.

_____, « Approches de quoi ? » [*Cause commune*, n° 5, 2e année, février 1973], in *Penser/Classer*, Hachette, 1985, p. 9-13.

SPERANZA Graciela, « Facetas de Cortázar. Su lado Rimbaud » ; « Facetas de Cortázar. Su lado Duchamp », *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelone, Anagrama, 2006, p. 171-180 ; p. 181-187.

P. KLEIN , « Listes, inventaires, travaux pratiques... »

ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.