

GEORGES PEREC ET L'AFRIQUE : ECRITURE LUDIQUE ET REPRESENTATIONS DYSPHORIQUES

Fortuné NKONENE BENHA
Lettres Modernes
Université Omar Bongo (Libreville)

INTRODUCTION

Examiner le regard des écrivains français sur l'Afrique, c'est ouvrir la boîte de Pandore, exhumer des pages d'une histoire souvent douloureuse entre des peuples que le politiquement correct dit être amis, et qui présentent des différences que la littérature ne se prive pas d'aviver. Vives aussi les interrogations sur la nature esthétique de pareil projet : l'Afrique – son espace, ses valeurs sociales, culturelles, politiques, etc. – est-elle traitée comme un document (on pense à Leiris, mais la littérature française de l'ère coloniale et son goût pour l'exotisme, par exemple, en est emblématique), ou bien constitue-t-elle un monument, selon la dichotomie de Foucault¹, c'est-à-dire un objet littéraire valant pour lui-même² ?

De prime abord, Georges Perec peut passer pour un écrivain indifférent à l'Afrique. Ses textes majeurs, disons ceux qui frappent instantanément l'imaginaire collectif au prononcé de son nom, ne réservent pas au continent noir un rôle déterminant. Des *Choses* (1965), il n'est retenu que le regard critique voire désabusé sur la société de consommation émergente ; d'*Un homme qui dort* (1967), l'infrastructure absurde ; de *La Disparition* (1969), la virtuosité du lipogramme en e ; *La Vie mode d'emploi* (1978) quant à elle est perçue comme l'expression concentrée du génie de Perec. Seulement, l'œuvre étant un oignon, il faut enlever les couches successives (Queneau). Il appert alors que le lecteur non pressé peut y rencontrer des thèmes africains, de la même manière que Perec a rencontré l'Afrique, pour y avoir séjourné, collaboré au magazine *Jeune Afrique* auquel il envoyait des jeux, circonstances biographiques non négligeables.

¹ M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.

² Sur l'intérêt épistémique de ce pacte scripturaire, nous renvoyons à Georges MOLINIE, en ces pages sceptiques : « On admettra aisément que le goût pour *l'art nègre*, comme intérêt intellectuel ou comme mode de salon, n'équivaut presque jamais à une sensibilité à l'art africain comme art (même très socialement répertorié comme art), et l'univers de réception nord-occidental : il n'y a pratiquement aucune structure d'attente ni de prévisibilité en place — pas de recevabilité, pas de réception ». In *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Puf, 1998, pp. 86-87. Il n'est pas incongru d'affirmer que ce qui est dit de l'art africain pourrait valoir pour l'Afrique en tant que sujet littéraire.

Ainsi la perception et la représentation de l'Afrique dans les trois romans examinés ici³ découlent d'une écriture souvent ludique, porteuse de thèmes qui dévoilent l'angoisse, l'inquiétude, la sensibilité de Georges Perec. Elles dressent le tableau d'un camaïeu mélancolique, esthétisent une Afrique où semblent s'inscrire les linéaments d'une humanité impossible à éclore, d'une fraternité aporétique, d'un bonheur restant au stade d'une promesse qui jamais ne se réalise. Cette *Afrique fatale*, construction textuelle à partir de ces trois fictions réalistes, est celle que cette étude se propose d'arpenter.

I. L'AFRIQUE MODE D'EMPLOI

Les manifestations de l'Afrique à travers l'espace littéraire perecquien obéissent à un traitement réaliste travaillé par l'alchimiste oulipien⁴. De cette écriture se dégagent des accents autobiographiques visant à restituer aux faits et personnages une dimension authentique ; elle construit aussi une terre imaginaire dont la reconstruction par le lecteur emprunte le chemin du jeu. Chez Perec l'image de l'Afrique serait une confrontation de ces trois modes de perception (vécue, imaginaire, ludique).

1. L'Afrique vécue

L'entreprise esthétique de Perec est tout entière placée sous le sceau de l'autobiographie, la critique l'a assez démontré⁵. Il reste, pour notre part, de remonter aux moments africains de cet édifice du moi.

Dans sa jeunesse, Perec a fait un séjour en Tunisie - à Sfax pour être précis- entre 1960 et 1961, peu de temps après son mariage avec Paulette Pétras. Le texte où est transposée cette expérience nord-africaine est sans conteste *Les Choses*⁶. L'enjeu implicitement exprimé par la corrélation établie entre Perec/Paulette et Jérôme/Sylvie pourrait momentanément nous servir à valider, à tout le moins approcher l'Afrique « vraie » qui se donne à lire. Encore qu'il faille se garder de toute transparence de l'énonciation : « (...) le "vécu" n'est pas l' "expérience" : il en est l'arrangement mensonger selon les conventions d'un certain vraisemblable (...). Et la "réalité" n'est pas davantage le "réel" : il en constitue très précisément le travestissement

³ *Les Choses* (1965), Pocket, 2004 ; *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1965), Gallimard, Folio, 1996 ; *La Vie mode d'emploi* (1978), Le Livre de poche, 2003.

⁴ La réception de Perec à l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo) se fera en 1967.

⁵ Parmi les nombreuses attestations à ce sujet, lire par exemple David BELLOS, *Georges Perec, une vie dans les mots*, trad. par Françoise Cartano et l'auteur, Seuil, 1994 ; Bianca LAMBLIN, *La Biographie de Georges Perec par David Bellos. Lecture critique*, Le Jardin d'essai, 2000.

⁶ Nous désignerons dorénavant les trois romans selon les abréviations suivantes : *LC* pour *Les Choses* ; *QPV* pour *Quel petit vélo...* ; *LVME* pour *La Vie mode d'emploi*.

trompeur réintégrant l'impossible de l' "expérience" dans la texture pleine et sans défaut du " vécu". »⁷

Cette précision posée, il paraît malaisé de faire la part entre l'objectivité et l'extrapolation littéraire, concernant l'Afrique dépeinte tout au long des *Choses*. A la première, nous concédons certaines pages dignes d'un reportage colonial : l'embarquement du jeune couple à Marseille, la traversée maussade de la Méditerranée et l'arrivée à Sfax sous un ciel de plomb (p. 123-124) ; la description topographique de la ville (p. 128-129) ; la *cohabitation cloisonnée* des communautés françaises, musulmanes, juives, pieds-noirs (p. 137). Tous ces éléments, et bien d'autres assez circonstanciés, offrant un tableau auquel le lecteur s'abandonne volontiers, organisent une diégèse où les deux personnages « vécurent sans doute (...) les huit mois les plus curieux de toute leur existence » (p. 128). La solitude sans égale, tout comme le désenchantement qui l'accompagne sont d'autant plus inattendus que Sfax présente les traits d'une cité populeuse et animée :

« Sfax était une ville opaque. Il leur semblait, certains jours, que nul, jamais, ne saurait y pénétrer. Les portes ne s'ouvrirent jamais. Il y avait des gens dans les rues, le soir, des foules compactes, qui allaient et venaient, un flot presque continu sous les arcades de l'avenue Hedi-Chaker, devant l'Hôtel Mabrouk, devant le centre de propagande du Destour, devant le cinéma Hillal, devant la pâtisserie les délices : des endroits publics presque bondés : cafés, restaurants, cinémas ; des visages qui, par instants, pouvaient sembler presque familiers » (*LC*, p. 134).

Or, c'est une ville sans âme que Perec met en mots, un univers d'abandon vouant les héros à une marginalisation sans mesure. Ce pinceau hyperbolisant, pour ainsi dire dénaturant, sera mis sur le compte d'une extrapolation littéraire, moyennant quoi le doute se fait jour. En effet, cette Afrique-là, à supposer que Perec soit demeuré fidèle au souvenir qu'il en a gardé, cette Afrique donc a-t-elle pu lui paraître aussi désespérante ? Ou bien, et nous y souscrivons derechef, les besoins du romanesque l'auront conduit à la nécessité de travestir, d'enlaidir, de prêter à la terre africaine une image qui serve l'argument de son récit, autrement qui reflète la déshumanisation progressive des protagonistes⁸. L'Afrique (re)visitée par Perec devient dans ces conditions un signe textuel figuré assumant par de minutieuses descriptions (substance de l'expression) la saisie d'une signification qui serait de l'ordre du désenchantement (substance du contenu). Ainsi, l'hypothèse d'une Afrique vécue ne constitue en rien le gage d'extraire

⁷ Philippe FOREST, *Le Roman, le je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 21.

⁸ Après avoir relevé dans *Les Choses* « un évident parti pris de concilier la description des choses (qui appartient à l'univers du roman) et l'enquête-témoignage (qui appartient à l'univers de la sociologie) », Raymond JEAN concède que le roman glisse « de l'œuvre littéraire au document », « embûche qui guette toute littérature reflet ». In « Une histoire des années soixante », *Le Monde*, 16 octobre 1965. Si les sociologues sont allés chercher le reflet du côté des mirages et des ravages de la société de consommation, le récit perecquien réfléchit également la Tunisie au temps de la colonie.

des *Choses* une copie vraie, car la vérité « se réduit au face à face de deux fables se confirmant l'une l'autre dans le spectacle de leur fausseté réciproque »⁹.

2. L'Afrique imaginaire

- Ah le Niger, le plus grand fleuve d'Afrique.
- Je croyais que c'était le Nil.
- Je voulais dire le plus grand fleuve du monde.
- Ce n'est pas l'Amazone ?

Ce dialogue, puisé dans une des pages de *Onistha* de Le Clézio, participe des *mythologies* qui entourent ce continent, les fantasmes, les superstitions, les canulars, en un mot ce que nous nommons « Afrique imaginaire », celle des affabulations. Demeurée pendant longtemps *terra incognita*, l'Afrique a toujours suscité, sinon entretenu une image mystérieuse, terreau propice à générer stéréotypes, allégories, mythes.

Il en résulte qu'un abondant catalogue de stéréotypes¹⁰ s'est constitué sur l'homme noir, la part de l'écrivain français n'étant pas mince en ce qui est de leur diffusion. L'idée reçue la mieux répandue, en l'occurrence l'hilarité congénitale du Noir, est à cet effet d'une productivité inépuisable. Raymond Queneau (un narrateur sien) parle de « ces Chinois (...) plus marrants même que les nègres, pourtant ils sont marrants les nègres »¹¹. Quant aux légendaires mensurations physico-génitales attribuées à tort ou à raison aux Africains, il suffit de renvoyer à Flaubert ou à Pierre Desproges.¹²

Sous la plume de Perec, de semblables vanités raciales s'épanouissent fort peu. Certes, traînent dans la chambre de Serge Valène « des boîtes de Banania avec leur tirailleur hilare » (*LVME*, p. 89). En revanche l'observation du vocabulaire dans le même texte révèle la prédilection du romancier pour le terme *nègre*, à fréquence discrète sur l'ensemble de

⁹ P. Forest, *op.cit.*, p. 19.

¹⁰ Nous employons ce terme dans l'esprit de Jean-Louis DUFAYS, dont la définition balise un champ lexical souvent embarrassant : « Des diverses définitions, il ressort que le terme de *stéréotype* désigne une *structure*, une association d'éléments, qui peut se situer sur le plan proprement linguistique (syntagme, phrase), sur le plan thématique-narratif (scénarios, schémas argumentatifs, actions, personnages, décors) ou sur le plan idéologique (propositions, valeurs, représentations mentales). (...) certains auteurs ont proposé de désigner chacun de ces niveaux par des termes distincts : *cliché* pour les stéréotypies langagières, *poncif* pour les thèmes littéraires, *lieu commun* pour les propositions idéologiques et *stéréotype* pour à la fois le tout et le reste. Ce genre de distinction est certes malaisé, car les différents niveaux sont constamment mêlés (les clichés d'expression et les stéréotypes thématiques véhiculent des lieux communs idéologiques) ». « Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient », in Alain GOULET (dir.) *Le Stéréotype, crise et transformations*, Presses universitaires de Caen, 1994, pp. 77-78

¹¹ *Un Rude hiver* (1939), Gallimard « L'Imaginaire », 2003, p. 40. Un personnage d'Emile Ajar, le jeune et bien nommé Banania, fournit encore un spécimen du Noir sempiternellement « heureux sans raison », *La Vie devant soi*, Mercure de France, 1975.

¹² Respectivement au *Dictionnaire des idées reçues* (1913), Le Livre de poche, 2008 et *Les Étrangers sont nuls*, Seuil « Points », 1998.

l'œuvre, mais significative tout de même.¹³ Ainsi, découvre-t-on dans le salon de Bartlebooth une porcelaine de Saxe au titre bienvenu, « l'Afrique » ; c'est une allégorie figurant l'Afrique, celle-ci étant personnifiée par un négrillon assis sur un lion couché (pp. 495-496). Au-delà de la signification de cette allégorie primitive, aisément interprétable, peut surgir la question du choix du lexème « négrillon » chargé d'une connotation péjorative attachée à la rhétorique colonialiste. D'autant que la voix narratrice reconduit cette lexicalisation douteuse à propos des Akkas, « peuple nègre et nain d'Afrique centrale » (p. 349) ou en évoquant un « petit nègre en plomb peint avec un trou de clé dans le côté » (p. 366).

Ce serait forcer la nature que de ranger la *Vie mode d'emploi* parmi la littérature de l'ère coloniale, si prompt à dresser des catégories, des discriminations dont le *nègre* constitue la dernière sur l'échelle de sa métaphysique, avec toute la nébuleuse sémantique, les faisceaux idéologiques et les effets de sens négativement raciaux entachant ses acceptions. Encore que certains personnages de ces romans (sous-titre de *La Vie mode d'emploi*) accusent une étiquette orientée vers le casque colonial (Bartlebooth, Rémi Rorschach). Le *nègre* tel que perçu par l'Occidental est une construction imaginaire, seul l'homme historique existe ; toutefois la fausseté de la perception ne saurait être imputable ici à l'artiste, elle réside dans la créature, Perec se contentant de respecter les règles de ce jeu mimétique appelé littérature.

3. L'Afrique comme jeu

Sa passion pour le jeu (échecs, mots croisés, jeu de go, etc.) nous amène, après bien d'autres, à établir un déterminisme sur sa pratique de la littérature, ce qui s'est traduit par l'assujettissement à de rigoureuses et barbares contraintes, telle la *belle absente*. Ce procédé de composition poétique impose que les lettres du nom de la dédicataire ne soient utilisées dans l'écriture du poème. Mutatis mutandis, la composition de *QPV* qui relève à la fois de l'humour et du roman, obéit à ce principe. Rappelons l'argument de l'œuvre : l'ami d'un certain Pollak Henri, maréchal des logis, veut échapper par tous les moyens à une expédition militaire en Algérie. Le thème de la guerre d'Algérie plane constamment, cependant le narrateur raconte des événements et décrit les tribulations de la bande à Henri, opère de nombreuses et fallacieuses digressions, mais il s'interdit de parler des opérations en cette Afrique dont « notre histoire glorieuse a fait des terres françaises » (p. 18). L'Afrique se réduit de la sorte à une pièce nominale d'un jeu, un prétexte, un signifiant sans enjeu, un rouage humoristique vecteur d'un rire bon enfant.

¹³ Très vite s'opère en nous la résurrection du mythe du nègre magnifiquement démonté par Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et culture* (1954), *Présence africaine*, 1979, notamment le chapitre II, « Naissance du mythe nègre », p. 49-58.

A l'opposé, Perec réserve une présence envahissante à l'Afrique dans *La Vie mode d'emploi*. L'inflation notationnelle affectant le continent en devient suspecte. La diégèse emprunte son décor à une géographie plurielle et contrastée qui va du Sahara au Natal, coule entre la Méditerranée, le Nil et le Tanganyika, traverse l'Afrique centrale ou Madagascar. De ce fait, il peut sembler indifférent que certains faits se soient déroulés à tel lieu, l'infortune de Rémi Rorschash aurait pu se produire dans les hauts plateaux du Boubandidja et celle de Ferdinand Gratiolet au Gabon (au lieu de l'inverse). L'image du puzzle est proche à exprimer l'intuition de cette Afrique du texte perecquien. Dans ce jeu « l'objet visé (...) n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure (...) »¹⁴. A la surface textuelle, on dénombre une richesse d'éléments par quoi il serait facile de recomposer le paysage (formel) de l'Afrique ; une telle tentative, malheureusement, est vouée à l'échec, paradoxalement en raison du nombre élevé desdites pièces, avec lesquelles chaque lecteur obtiendra une Afrique différente. Plus stable, repérable est cette structure sémantique que l'on retrouve non seulement dans *LVME*, mais également en œuvre dans *LC* et *QPV*. Une vision sombre, des micros tragédies, des échecs à répétition, des projets larvés, le gris de la désespérance, le rouge de la douleur fermentent cette Afrique, théâtre d'un monde en perpétuelle dissolution dont les tam-tams rendent une tonalité dysphorique.

II. REPRESENTATIONS DYSPHORIQUES

Homme gris pour qui le gris n'évoque aucune grisaille (*Un Homme qui dort*)

L'Afrique représentée dans ces trois récits a partie liée avec une vision du monde dont les grandes lignes se dessinent à partir d'un ensemble de notations éparses, sur la récurrence desquelles s'élabore un camaïeu aux teintes inquiétantes.¹⁵ Cette vision découvre, dénude des lieux, lieu (spatial) de l'impossible, lieu (topos littéraire) du terrible, lieu (topique freudienne du moi) du mélancolique, engendrement connotatif d'une Afrique stylisée par l'écriture perecquienne à l'encre grise.

¹⁴ Préambule à *La Vie mode d'emploi*, p. 17.

¹⁵ Nous introduisons ici la notion de *tonalité*. Les tonalités « visent à saisir la note du texte commenté en précisant le registre dans lequel il s'inscrit : le *pathétique*, le *romanesque*, l'*élégiaque*, etc. (...) il s'agit de veines, de tons, de modes (...) qui donnent au discours une certaine coloration et confèrent à l'univers fictionnel son climat spécifique ». Yves BAUDELLE, « Sur les tonalités littéraires : contribution à une poétique phénoménologique », *Littérature*, n° 132, Déc. 2003, p. 85.

1. Expériences impossibles

Il y a comme une obscure fatalité propre à cet espace, invisible et implacable machinerie entravant la réussite de toute entreprise. *L'impossible* renvoie ici à ce qui ne saurait advenir, elle nomme l'irréalisable (avec la signification exemplairement paradoxale que recouvrent les affixes de cette lexie, *im-poss-ible*, potentialité et privatif), l'impossible est mode de réception de faits et d'événements voués à l'échec.

L'amour. Il est, dans *LVME*, une phrase qui servirait d'emblème à l'amour : « (...) ils restèrent comme ils étaient, proches et lointains, dans la tendresse et le désespoir d'une amitié infranchissable » (p. 301). Les relations amoureuses, lorsque la diégèse s'installe sur le continent noir, ont la particularité d'être non seulement quasi absentes (est-ce indifférent ?), mais aussi impossibles. Ainsi, de la triade formée de Carel Van Loorens / Ursula Von Littau / *L'Aigle du Moment*, qui propose une structure intéressante, et l'intérêt justement réside en ce que le trio configure textuellement – c'est le cas de le dire – des rapports impossibles rappelant vaguement le désir mimétique girardien.¹⁶ Quant à l'idée même d'amours mixtes, eu égard au cosmopolitisme ambiant, elle doit rapidement être écartée, le roman se montrant explicite, voire expéditif, sur la question : « (...) jamais cette Russe blanche aux préjugés tenaces ne se serait donnée à un Noir, fût-il superbe poids lourd » (p. 221). Certes Cat Spade est citoyen américain, mais la remarque concernant Véra Orlova vaut *a fortiori* pour l'Africain. Le poids des préjugés et des traditions pèse exemplairement, pour le confirmer, sur le ménage formé par le Tunisien Boubaker et la Polonaise Elzbieta Orłowska ; tant qu'ils vivent à Paris, c'est l'amour fou, mais une fois installés en Tunisie, la réalité africaine comme si elle n'avait de vertu que destructrice, fera se désintégrer le couple (p. 324-326).

Les affaires. L'échec, notion implicitement associée à l'Afrique, s'incarne dans les personnages de Rémi Rorschach et Ferdinand Gratiolet, tous deux spéculateurs imprudents et malheureux. Pour le premier, l'aventure africaine est « l'occasion d'affaires fructueuses » qui ne le seront pas tout à fait en raison d'une inflation généralisée frappant le trafic de cauris auquel il s'est livré¹⁷, plongeant l'Afrique -mais pas seulement – dans une apocalypse économique :

« [...] la mise sur le marché de sept cents millions de coquillages – plus de trente pour cent de la masse globale de cauris servant aux échanges dans toute l'A.O.F. – allait déclencher une catastrophe économique sans précédent (le seul bruit qui en courut provoqua des

¹⁶ Il n'est pas inutile de mentionner que ce psychodrame (qui se termine en tragédie pour Ursula) se joue en Algérie, début du 19^e siècle, entre un aventurier hollandais, une captive prussienne et un corsaire barbaresque.

¹⁷ La mésaventure de Rémi Rorschach est de bout en bout relatée avec humour ; son expérience africaine fera l'objet d'un livre que Rorschach intitulera- de manière ironique ? – *L'Or africain*. Nous reviendrons sur la notion de contrariété harmonique relative à la tonalité.

perturbations dans le cours des denrées coloniales, perturbations dans lesquelles certains économistes s'accordent à voir l'une des causes princeps du krach de Wall Street » (p. 73-74).

L'humour perecquien s'amuse ici, comme à son habitude, de paradoxes : l'Afrique, terrain de jeu pour activités économiques impossibles devient l'origine (impossible) de la crise de 1929 ! On ne saurait mieux caractériser le continent. Le cas de Ferdinand Gratiolet n'est pas dénué d'intérêt, car sa déconfiture financière symbolise l'histoire d'une malédiction familiale.¹⁸ Comme le souligne Isabelle Dangy, Ferdinand Gratiolet inscrit son activité dans l'aléatoire en faisant confiance aux « actionnaires des mines du haut Boubandjida qui procèdent à d'intrépides augmentations de capital alors que la réalité du gisement [d'étain] est incertaine » (« L'Arbre des Gratiolet », p.52). En associant le destin de Ferdinand à l'Afrique, cette dernière (ici le Cameroun) prête une partie du décor à cette saga familiale tragique.¹⁹

L'Afrique ainsi constituée en théâtre d'expériences impossibles (à l'image du botaniste Macklin cherchant en vain une nouvelle race d'écureuil au Kenya, *LVME*, p. 414 ; ou encore ces *quinquamelles* Trévins que le narrateur fait naître à Abidjan, avant de démythifier lui-même le « miracle de leur naissance », p. 526-528) devient, par contamination et association, synonyme de l'impossible (ainsi opère la métonymie-synecdoque), faillite de l'être en tant que posé et de l'advenir en tant que pensé.

2. Locus terribilis

En plus de cette impossibilité native, il conviendrait de remarquer un effet de lecture massif, à savoir que l'Afrique, ne se limitant pas à dire indirectement l'impossible, réfléchit et distille également la crainte, la terreur.²⁰ Le continent noir, à travers l'œuvre perecquienne, propose une image susceptible de faire surgir des passions à forte dimension dysphorique. Affleure ici le souvenir du *locus terribilis*, cette image conventionnelle de la tradition littéraire, opposé au *locus amoenus* qui désigne des lieux agréables (ruisseaux, flore enchanteresse, bergers et bergères, etc.). L'Afrique locus terribilis, c'est d'abord la reprise un

¹⁸ Cf. Isabelle DANGY, « L'Arbre des Gratiolet ou les déboires du marquis de Carabas », *Littérature*, n° 131, Sept. 2003, pp. 37- 58.

¹⁹ « Comme la majorité des écrits romanesques de Perec, elle [l'écriture généalogique] célèbre dans l'angoisse le vœu et la difficulté – l'impossibilité ? – d'une libération » (Isabelle Dangy, art. cit., p. 58. Nous soulignons.

²⁰ Pour Georges Molinié, la substance du contenu du langage se partage entre un contenu noétique, « composante cognitive (...) qui a en charge l'ensemble des processus de la médiation symbolique », et un contenu thymique, « composante qui gouverne l'ensemble des affects ; on y rangera l'émotif au sens large, ainsi que le champ du ressentiment moral ». Cf. *Sémiostylistique, op. cit.*, p. 21. Dans cette perspective, nous affectons à l'Afrique un contenu noétique en rapport avec l'impossible, déjà mentionné ; quant au thymique, il se réalise à travers le terrible et une certaine mélancolie, qui est réaction face à l'impossible et au terrible.

peu facile de ce topos bruegélien, quoique l'écriture, on le verra, fixe d'autres enjeux qu'une simple volonté de jouer avec des images d'Epinal. C'en est assurément une que le tableau sombre de Sfax dressé par *Les Choses*, qui, dans la description faite de la colonie, reconduit un discours entendu : « la dévaluation du colonisé s'étend ainsi à tout ce qui le touche. A son pays, qui est laid, trop chaud, étonnamment froid, malodorant, au climat vicieux, à la géographie si désespérée qu'elle le condamne au mépris et à la pauvreté, à la dépendance pour l'éternité »²¹. Quelques extraits pour donner corps à notre propos :

Cette sensation d'étrangeté s'accroissait (lorsque Jérôme et Sylvie traversaient la ville arabe) (p.130) ;

Ils éprouvaient le sentiment mélancolique d'être chez eux (lorsqu'ils entraient de nouveau en ville européenne) (p. 131) ;

Ils vécurent sans doute à Sfax les huit mois les plus curieux de toute leur existence (p. 128) ;

C'était une demeure triste et froide (p. 126) ;

... ville étrangère où ils ne se sentaient pas à l'aise (p. 127) ;

La chaleur était accablante (p. 124).

A ces sédiments textuels d'une structure d'accueil très inconfortable, se greffent des éléments thématiques convergeant vers la *terreur*. C'est peu d'affirmer que l'Afrique du nord²², en l'occurrence l'Algérie, occupe une place de choix dans l'imaginaire perecquien, prédilection couplée d'une hyperthématisation de la terreur par le biais de motifs très inquiétants, voire anxiogènes, et il ne faut pas toujours y voir une expression figurée, la menace emprunte des voies directes : « le préfet interdit à son inspecteur de s'occuper de cette enquête et devant son insistance *menaça même de le faire muter en Algérie* »²³. Alger, ville où semblent se réveiller tous les démons de la guerre, est, de toutes les cités africaines, celles qui revient sous la plume de Perec. Essentiellement pour y localiser un bain, rappeler la fréquence des bombardements et explosions, dénombrer - pour le déplorer - les blessés, amputés et tués, bref, les stigmates douloureux des tragédies individuelles et collectives qui en font aujourd'hui encore un théâtre des horreurs.²⁴

²¹ Albert MEMMI, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*. Préface de Jean-Paul Sartre (1957), Gallimard « Folio actuel », 2004, p. 87.

²² Citons avec Perec (*LVME*) deux villes d'Égypte, Port-Saïd en page 82, cible d'une bombe ; Le Caire, page 65, est mentionné comme lieu de la mort par assassinat de l'officier impérial Kléber.

²³ *LVME*, p. 474. Nous soulignons.

²⁴ Nous ne saurions quitter cette rubrique sans mentionner deux références macabres, en l'occurrence deux charniers, l'un découvert après le massacre perpétré par Zeitgerber (p. 73), le second cité dans un journal de Bamako faisant état d'un charnier humain contenant les squelettes d'au moins quarante neuf personnes (p. 274).

3. Écrire la mélancolie

Ballade de l'impossible (pour paraphraser un titre de Murakami), objet de terreur, distillatrice d'horreur, cette Afrique- là, crépusculaire, semble ne proposer au lecteur qu'une invitation à rejoindre une antichambre de l'enfer. La sensibilité perecquienne à l'Afrique s'exprime ainsi sous un mode pessimiste, aux accords tristes, puisant dans le giron de Saturne les moyens de dépeindre un univers qui tient à la fois de la toile inachevée de Valène (personnage peintre de *LVME*) et du célèbre tableau de Durer.²⁵ La tonalité dominante est on ne peut plus mélancolique.

Dans le sillage de Baudelaire, il serait intéressant de remarquer que « la logique des tonalités réside dans l'entre-deux du fond et de la forme, dans l'ordre des relations qu'elles établissent : où une certaine manière d'être au monde induit un traitement spécifique des thèmes (...) qui n'est pas qu'une manière de dire, mais aussi une « manière de sentir » »²⁶. Prenant appui sur ce postulat, on peut questionner le fondement mélancolique d'une vision sombre de l'Afrique par Perec. En effet, comment des romans en apparence truffés d'humour et d'ironie peuvent-ils supporter une infrastructure mélancolique ? Nous répondons qu'une œuvre, en principe, varie les tons, et qu'un genre ne peut en recevoir uniquement un seul (le tragique se retrouve aussi bien dans *Phèdre* de Racine, que *Au-dessous du volcan* de Lowry par exemple), Hölderlin tenant « que la forme d'un poème doit contraster avec son ton fondamental en vertu d'une “contrariété harmonique” »²⁷ Dire la tristesse en riant, le comique sous une forme grave. En outre, la question de la mélancolie relevant davantage d'une psychologie des affects (pulsions mettant en mouvement la sensibilité), l'affirmation suivant laquelle « une certaine manière d'être au monde induit un traitement spécifique des thèmes, etc.... » fournit l'occasion de faire un détour sur les rapports de Perec à la psychanalyse²⁸. Et d'en déduire – à titre provisoire - que la mélancolie est la trace laissée par la fêlure (perte des parents et crises d'identité subséquente, ou autre traumatisme peu importe, le besoin de cures psychanalytiques est en lui-même symptomatique et significatif) que Perec a toute sa vie durant tenté de refermer. La véritable question à formuler étant : pourquoi Perec

²⁵ Les deux œuvres picturales allégorisent en quelque sorte l'impuissance de l'artiste, inconsolable de ne pouvoir réaliser son idéal. Valène est un personnage de *LVME*, dont le projet d'immortaliser l'immeuble de la rue Crubelier ne produira, à sa mort, qu'une esquisse laborieuse ; *Melencolia I* d'Albert Dürer est une gravure personnifiant la mélancolie générée par la conscience que le temps ni l'espace ne peuvent être mesurés.

²⁶ Yves Baudelle, « Sur les tonalités littéraires », art. cit. , p. 90.

²⁷ *Idem*.

²⁸ L'exégèse sur l'œuvre et la vie de Georges Perec est abondante sur cette question. Cf., entre autres Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud – Perec contre Freud*, Circé, 1996 ; Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L. 1991 ; Georges Corcos, *Penser la mélancolie. Une lecture de Georges Perec*, Albin Michel, 2005.

aurait-il été affecté par ce qui touche à l'Afrique ? Pour quelle raison ses textes débordent-ils d'un contenu thymique de l'ordre du mélancolique ?

C'est que la mélancolie naît de l'impossibilité d'accéder à une plénitude qui se dérobe, elle recouvre « une nostalgie du sens »²⁹, de sorte que « le mélancolique se désespère de ne pas atteindre un idéal, le dépressif [ayant lui] perdu tout idéal »³⁰. Il faut donc lire les trois romans de notre corpus, non pas comme des témoignages esthétiques d'un « afro pessimisme » primaire de la part d'un Européen, mais les décrypter en tant que expression d'un *désir d'Afrique*, d'un *idéal africain* déçu ou insatisfait³¹. Là aussi, il convient de remonter à la source de cet idéal postulé, si la mélancolie imprégnant les récits ne veut pas rester un simple biographème arbitraire au service de notre démonstration. Aussi, de quel sens participerait cette Afrique ? Et de quel idéal témoigne la perception saturnienne qui nous est restituée ?

III. PEREC ET L'AFRIQUE : L'HUMANISME PAR L'ECRITURE

Pour apporter quelques éléments de réponse, nous aimerions un tant soit peu aborder l'infrastructure idéologique de la poétique perecquienne, puisqu'on devine un hiatus entre les faits textuels et l'idéal qu'ils manifestent imparfaitement³².

1. Un indicateur sémantique : l'épanorthose³³

La figure (rhétorique) macrostructurale de l'épanorthose affecte les différentes représentations de l'Afrique (le propre des figures macrostructurales étant leur saisie globale et non pas locale) dans la mesure où à travers elle, c'est une vision moniste de l'Afrique qui est délaissée, au profit d'une vision dualiste plus dialectique. En effet, *La Vie mode d'emploi* accuse notablement ce type de développement figuré reposant sur l'*anthorisme*, figure microstructurale qui « consiste à faire se succéder deux notations qui se rectifient, l'une niant

²⁹ Laurent ZIMMERMAN, « De l'humour dans la théorie littéraire », *Littérature*, n° 132, Déc. 2003, p. 105.

³⁰ Michel DELON, « Vient de paraître », *Le Magazine littéraire*, Hors série n°8, « Les Écrivains et la mélancolie », Oct. – Nov. 2005, p. 98.

³¹ D'où la connexion établie avec la topique freudienne *ça – moi- surmoi* comme maillons d'une structure rendant compte de l'investissement d'un désir contrarié.

³² A l'instar du langage de l'inconscient, celui de l'idéologie possède la logique du soupçon. « (...) aucune réalité (politique, économique, idéologique, etc.) ne se voit jamais en clair, ne coïncide pas avec le « donné » », Louis ALTHUSSER, *Lire Le Capital*, tome 2, Maspero, 1965, p. 156.

³³ Pour asseoir cette pensée du soupçon, nous empruntons, *mutatis mutandis*, à Georges Molinié la notion d'*indicateur sémantique* qu'il définit ainsi : « dans la métaphore *in absentia*, les indicateurs sémantiques sont des termes non tropiques, ou du moins non métaphoriques, qui orientent l'interprétation sur la bonne isotopie tropique », in *Vocabulaire de la stylistique*, Puf, 1989, p. 178. La figure de l'épanorthose constitue un indicateur sémantique, dans le sens où elle met en branle une perception dualiste : « elle est à l'œuvre lorsque, dans le discours, le développement se réalise sur un système d'opposition : une qualité est présentée négativement, puis positivement, de telle sorte que l'assertion positive apparaisse comme un renforcement par rapport à l'assertion négative préalable », Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de poche, 1992, p. 136.

l'autre, pour achever sur l'indication la plus forte ou la plus adéquate à l'effet de sens à produire »³⁴. L'épanorthose, par delà l'anthorisme, indique que deux images de l'Afrique coexistent, dont l'une doxique (celle de l'opinion, entretenue par l'arsenal des lieux communs) qui est récusée moyennant une autre que le narrateur tient pour légitime ou vraie :

1- « Il mourut à Alger, *non pas dans un attentat, mais des suites d'une gastro-entérite* [...] » (p. 205-206) ;

2- « ...il (un gong de bronze dans la salle de réunion des Marquiseaux] *ne provient pas d'Extrême-Orient, mais d'Alger* [...] » (p. 227-228) ;

3- « Les circonstances historiques et politiques – la seconde guerre mondiale et tous les conflits locaux qui la précédèrent et la suivirent entre 1935 et 1954 – *n'eurent pratiquement aucune influence sur leurs voyages, si ce n'est [...] qu'une bombe éclata dans leur hôtel* alors qu'ils se trouvaient à Port-Saïd » (p.82).

Les passages par nous soulignés exigent une explication. En 1 et 2, l'anthorisme introduit la disqualification de la doxa (puisqu'annonçant le dysphorique, le désagréable, le terrible, on ne peut mourir à Alger que dans un attentat, ce que évidemment vient démentir la suite du discours) ; certains objets d'art (le gong) sont aussi l'apanage de l'Afrique, aucun continent n'a l'exclusivité du savoir faire. En 3, on pourrait craindre que la présence de la bombe ne consolide la dysphoricité ambiante, mais en réalité il s'agit d'une mise en perspective atténuant, sinon annulant l'effet négatif d'une telle mention (une bombe qui éclate dans un hôtel n'est rien comparée aux violents bombardements enregistrés ailleurs). Ainsi, le mouvement de pensée rythmée par l'épanorthose, dont le point d'aboutissement est de valoriser l'Afrique, en opposant au tableau inquiétant admiré tantôt une palette moins défavorable, conduit à l'émergence d'une écriture humanisante.

2. Perce, l'Afrique et l'universel

Le regard de Georges Perce sur l'Afrique apparaît de la sorte teinté d'un humaniste qui justifie l'introduction du soupçon dans cette étude. Il est temps de procéder à quelques considérations de nature idéologique, afin d'élargir et de préciser la perspective, le point de vue sur l'œuvre examinée sous le prisme de l'Afrique. Marcel Benabou analysant les rapports de Perce à sa judéité, révèle l'itinéraire intellectuel du futur oulipien :

Sans doute faut-il aussi évoquer l'impact encore proche des *Réflexions sur la Question juive* de Sartre qui étaient venues à point nommé donner corps à l'idée que le juif n'est juif que par le regard de l'autre. Rien d'étonnant donc si Perce arrive à l'âge adulte avec une quasi-totale ignorance du judaïsme. De plus, tout au long de ses années de formation (du milieu des années cinquante au milieu des années soixante), il va se trouver plongé dans un milieu (le groupe d'étudiants de la *Ligne générale*),

³⁴ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique, op. cit.*, p. 54.

principalement marqué, sur le plan idéologique, par la fascination pour le socialisme et la révolution : fascination qui se traduit par une exigence permanente et passionnée de justice, un goût affirmé de l'universel.³⁵

Ces attendus-là jettent un éclairage nouveau sur *LVME*, *LC* et *QPV*, réorientent l'interprétation de l'œuvre, en même temps qu'ils dissipent quelques malentendus prêts à poindre (Perec, écrivain de droite, colonialiste et raciste). L'Afrique des romans de Perec évolue dans un cadre historique impérialiste (surtout l'ère coloniale et les anti-valeurs qu'elle suppose), or sur le plan idéologique l'auteur de *La Disparition*, on vient de le constater, est anti-impérialiste.

Les mésaventures tunisiennes de Jérôme et Sylvie (*Les Choses*) ne sont donc pas le signe que l'Afrique soit une terre inhospitalière en soi, cet échec afficherait plutôt les contradictions de *la situation coloniale* et les drames y relatifs. A ce propos Jérôme ou Sylvie appartiendraient à cette catégorie que Memmi nomme « le colonial » et qui désigne « l'Européen bienveillant qui par tempérament ou par conviction éthique, n'aurait pas vis-à-vis du colonisé l'attitude du colonisateur »³⁶. L'expérience de Jérôme et Sylvie – cette aptitude naturelle à se mélanger à la population indigène par exemple – atteste un tel romantisme, et ce romantisme – Albert Memmi le démontre admirablement – parce qu'il constitue une menace de la situation privilégiée des colonisateurs, débouche soit sur l'échec, soit sur le retour au bercail, alternative mélancolique que le roman propose en épilogue.

C'est aussi en relation avec la mélancolie qu'il faut citer ce personnage-narrateur de *QPV* qui parle au sujet de l'Algérie de « ces nobles collines d'Afrique dont notre histoire glorieuse a fait des terres françaises » (p. 18, déjà citée). Fanfaronnade de Perec ? Que nenni. Formulation ironique de la mise en accusation d'une occupation indigne et révoltante, et c'est à raison que l'on est fondé à conférer une dimension cathartique à ce texte humoristique : « l'œuvre de Perec a une visée de dénonciation des égarements d'intellectuels durant la guerre d'Algérie »³⁷.

³⁵ « Perec : de la judéité à l'esthétique du manque », *site de l'Oulipo*, Marcel Benabou / Oulipiens / Textes divers [en ligne] sur <http://www.ouliipo.net/docs/de-la-judeite-a-l-esthetique-du-manque>. Consulté le 27 mai 2010. Plus loin, Benabou note que va se développer chez Perec une allergie au sionisme dont il ne peut accepter l'aspect nationaliste, incompatible avec ses choix résolument internationalistes.

³⁶ *Portrait du colonisé*, *op. cit.*, p. 35. Jérôme et Sylvie feront les frais de leur angélisme. Ses collègues français ne pardonnent pas à Sylvie « de n'être pas bâtie à leur image : ils l'auraient voulue femme de professeur et professeur elle-même, bonne petite bourgeoise de province, de la dignité, de la tenue, de la culture. L'on représentait la France » (p. 136). Encore moins la communauté « ne semblait prête à admettre que l'on pût, au cinéma, s'asseoir au premier rang à côté de la marmaille indigène, ou traîner comme un feignant, en savates, pas rasé, débraillé, dans les rues » (p. 137). Est-il encore besoin de rappeler que ce jeune couple idéaliste est la transposition du couple Perec / Pétras ?

³⁷ Cécile de BARY, « Reconnaissez-vous l'héritage de Queneau ? Georges Perec et l'oulipien que tout le monde connaît », *Connaissez-vous Queneau ? Actes du colloque de Tunis*, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 51.

Si le mélancolique se désespère de ne pouvoir atteindre un idéal, l'Afrique incarne magnifiquement ce désespoir car les valeurs de l'universalisme défendues par Perec, à savoir la liberté, l'égalité, la justice (toutes les trois bafouées et contredites par les formes historiques de l'impérialisme) y sont dévaluées, sinon purement et simplement ignorées. La création romanesque s'érige ainsi en une sorte de roman à thèse à rebours, la signification que l'Afrique prend dans l'imaginaire esthétique perecquien requérant que la part de spleen secrétée soit inversement proportionnelle à l'idéal bafoué, vécu par l'artiste comme un drame. L'impossibilité de la fraternité resurgit alors comme la véritable pierre de touche des *Choses*, par-delà la solitude évidente, la liberté et l'égalité pouvant toujours s'accommoder de l'hypocrisie humaine. Georges Perec, humaniste contrarié, apparaît comme un orphelin de l'Afrique (ou d'une certaine idée de l'Afrique, pour emprunter la phraséologie gaullienne) dont l'œuvre témoigne avec des accents de requiem.

CONCLUSION

L'image de l'Afrique telle que renvoyée par les trois romans de Georges Perec ici étudiés, parce qu'elle s'épuise en représentations dysphoriques (terre au climat impraticable, théâtre des horreurs, plateforme de l'échec, enfer de l'amour...) et semble reconduire par là-même les discours convenus à l'endroit du continent, laisserait entendre que l'Oulipien appartient à la confrérie des écrivains de droite³⁸. Ce serait là l'une des méprises, sinon un contresens, sur la nature et le sens des rapports de Perec avec l'Afrique, vus à travers son art poétique. S'il demeure incontestable qu'il a une connaissance intime, médiante, réelle de l'Afrique (séjour tunisien, on l'a vu ; sensibilité comme chaque Français au drame national que fut la question de l'Algérie, si présente et disséminée dans l'œuvre), il ne faudrait pas réduire l'écriture de l'Afrique à un témoignage, serait-il hyperbolisant, du vécu de l'auteur souscrivant à la rhétorique impérialiste, instrument de légitimation de l'entreprise coloniale par exemple. Les idées – au sens politique- de Georges Perec appartiennent au courant anti-impérialiste, avec un caractère universaliste, qui explique que la peinture de l'Afrique soit inséparable d'une tonalité mélancolique fortement prégnante. Raison au fondement de la perception antithétique du fait africain dans les textes : deux visions semblent s'affronter,

Les atermoiements de Jérôme et Sylvie à Paris témoignent aussi de l'aveuglement des intellectuels sur l'Algérie ainsi que l'atmosphère malsaine engendrée.

³⁸ Selon Antoine COMPAGNON, citant la thèse de Albert THIBAUDET, « non seulement y aurait-il [en France] une sensibilité littéraire de droite, mais la sensibilité littéraire serait de droite », in « L'Histoire à rebrousse-poil », *Le Nouvel observateur, Hors série*, Novembre-Décembre 2007, p. 82. Il caractérise la littérature de droite par le rejet de la raison abstraite et de l'homme universel, leur préférant l'individu et ses émotions uniques (p. 83).

l'une accreditant les stéréotypes dégradants, et l'autre (de Perec) attachée à montrer que l'homme est partout le même³⁹. La sensibilité perecquienne apparaît dès lors ainsi qu'un démenti faisant exception à l'idéologie de Thibaudet qui soutenait que l'esprit réactionnaire « donne de plus belles couleurs aux lettres que l'humanitarisme ou le solidarisme – variantes du « droits de l'hommisme » comme on dit aujourd'hui »⁴⁰. On ne saurait faire de la bonne littérature avec de bons sentiments, disait Gide. Voire...

Fortuné NKONENE BENHA
Lettres Modernes / Université Omar Bongo (Libreville)

³⁹ Dans l'article déjà cité, Marcel Benabou montre comment le traitement d'un thème (en l'occurrence celui du manque) génère chez Perec une stratégie scripturale (le lipogramme ou la belle absente par exemple). L'étude de l'Afrique nous a laissé entrevoir, à travers l'épanorthose et l'anthorisme, qu'un mouvement d'opposition se développait, intuition que l'on peut étendre en formulant l'hypothèse d'une *antithèse* généralisée comme technique d'écriture, surtout sensible dans *Les Choses* et *La Vie mode d'emploi*.

⁴⁰ Antoine Compagnon, « L'Histoire à rebrousse-poil », article cité, p. 82

Webographie :

Marcel BENABOU, « Perce : de la judéité à l'esthétique du manque », *site de l'Oulipo*, <http://www.oulipo.net/docs/de-la-judeite-a-l-esthetique-du-manque>. Consulté le 27 mai 2010