



## Etude de l' Espace Hétérotopique dans *Solo d'un Revenant* de Kossi Efoui et *L'Énigme du Retour* de Dany Laferrière Selon la Géocritique de Bertrand Westphal\*

Shabnam NIKRAFAT\*\*/Bahman NAMVAR MOTLAGH\*\*\*

**Résumé**— Retour au pays natal après une longue durée est un phénomène récurrent qui a nourri beaucoup de romans et la période contemporaine tellement marquée par l'immigration et l'exil. Kossi Efoui, écrivain togolais, dans *Solo d'un revenant* et Dany Laferrière, écrivain haïtien, dans *L'Énigme du retour* racontent, chacun à sa manière, les complexités chez les revenants qui vivent l'expérience de l'altérité au sein de leur propre patrie. Le rapport problématique liant, dans ces récits, l'instance de la fiction et l'instance de la réalité, et le sens qui en résulte dans le processus du retour, nous préoccupent dans cette étude basée sur la géocritique de Bertrand Westphal. En plus, l'idée de l'hétérotopie proposée par Michel Foucault et développée par Bertrand Westphal, nous prépare une théorie féconde pour analyser la fonction de l'espace du cimetière comme un espace autre, que les revenants mettent en valeur par rapport à la norme établie de la patrie.

**Mots-clés**— Westphal, Foucault, retour, patrie, hétérotopie

\*Date de réception : 2018/01/29

Date d'approbation : 2018/12/01

\*\*Doctorante, Université Shahid Beheshti, Iran, (auteur responsable), E-mail : Shabnam.nik66@yahoo.com

\*\*\*Maître de conférences, Université Shahid Beheshti, Iran, E-mail : bnmotlagh@yahoo.fr

## I. INTRODUCTION

DANS une époque où les théoriciens accordent autant d'importance à l'espace qu'au temps, Westphal développe les échelles d'une géocritique en s'inspirant des pensées d'Edward Soja, de Michel Foucault et de Gilles Deleuze. Sa théorie va à l'encontre du structuralisme et de la pure auto-référentialité du texte littéraire et nous prépare à tenir compte de l'espace référentiel à partir duquel sont écrites les œuvres littéraires.

La géocritique convient bien à l'époque postmoderne où la perception de l'espace devenant de plus en plus complexe, suppose une étude au-delà des approches qui se consacrent aux espaces de l'intimité et au « je » de la pure subjectivité (Westphal, 2000, p. 12). En plus, l'espace n'est plus vierge comme dans l'*Odyssée* où Ulysse trace les cartes par ses mots et précède le référent par son discours. Dans le monde présent, l'écrivain est toujours précédé par ceux qui ont fixé le référent, qui sont parfois eux-mêmes des écrivains » (Westphal, 2007, p. 139). Donc les narrateurs ne racontent pas, comme Ulysse, pour se protéger devant le vide de l'espace, mais pour se débarrasser de la dominance d'un réalisme plein (Westphal, 2004a, p. 49).

C'est en s'appuyant sur l'implication de l'espace réel dans l'espace fictionnel que Foucault évoque l'idée de l'hétérotopie. Dans l'article intitulé « des espaces autres », il qualifie d'hétérotopique l'espace intermédiaire qui se mesure par le degré de la transgressivité et son défi par rapport à la norme établie. Les lieux hétérotopiques viennent d'une réalité localisable, mais ce qui les rend paradoxaux est qu'ils sont totalement autres que les lieux auxquels ils reviennent (Foucault, 1984, p. 47).

Les hétérotopies, en raison de leur aspect transgressif, ne couvrent pas les trous de la fiction et ne jouent pas de rôle dans son avancement. Comme Sabot le remarque, l'hétérotopie désigne « le revers du discours, l'espace autre de la fiction » (Sabot, 2012, p. 5). Donc au contraire des utopies qui consolent, les hétérotopies, selon Foucault, sont inquiétantes : « Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci *et* cela, parce qu'elles brisent les noms communs » (cité par Sabot, 2012, p. 6).

En plus, l'hétérotopie se définit comme une notion structurelle. En d'autres termes, l'espace donné ne ferait sens à moins que des hétérotopies lui offrent la possibilité d'un devenir en le contestant, en l'enrichissant ou en le neutralisant comme le remarque Foucault : « Il y a généralement, dans toute civilisation, des lieux effectifs, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (Foucault, 1984, p. 47). L'hétérotopie prend de nouvelles dimensions dans la géocritique de Westphal.

En fait, un des principaux enjeux dans la géocritique est l'analyse des relations entre les représentations artistiques et leurs référents (Westphal, 2007, p. 194). Westphal reprend l'idée de McHale qui, dans *Postmoderniste Fiction*, relève trois modèles pour l'interprétation entre le réel et sa représentation fictive : l'homotopie, l'hétérotopie et l'utopie. L'homotopie se produit quand le texte littéraire est régi par le nom du lieu référentiel. Dans ce cas, le texte littéraire actualise une des propriétés virtuelles du réel sans nier, pourtant, ses propriétés actuelles (*Ibid.*, p.170). Quand le rapport entre le lieu représenté et le lieu référentiel devient opaque, brouillé et contradictoire, nous pouvons parler de l'hétérotopie. Le troisième modèle concerne l'utopie qui n'est pas lié à un lieu factuel. Il existe donc l'impossibilité entre l'instance de la fiction et celle de la réalité référentielle (*Ibid.*, pp.174-176).

L'approfondissement qu'ajoute Westphal à cette typologie est ce qu'il nomme la transnomination. Que l'espace soit fictif ou réel est moins important pour Westphal que la dimension imaginaire cachée dans les espaces humains. Dans le modèle de la transnomination, le référent dans lequel l'action du roman se situe, est nommé explicitement, mais l'auteur défait le lien qui unit le lieu référentiel à sa représentation qui oscille ainsi entre « réel et réfutation » (*Ibid.*, p. 176). Tandis que dans le cas de l'homotopie, on mesure combien le lieu représenté ressemble à l'espace référentiel, dans la stratégie de transnomination, le référent n'a plus le statut d'un modèle existant. Le choix d'une telle stratégie, comme le remarque Westphal, relève de la recherche d'une nouvelle virginité pour un référent qui est saturé de nom et qui a besoin d'être redéfini par les nouveaux aspects imaginaires (*Ibid.*, p. 178). De ce point de vue, nous pouvons lier la notion de la transnomination de Westphal à ce que Foucault définit comme l'hétérotopie.

C'est par rapport à la question du retour au pays natal que s'y joue le concept de l'hétérotopie dans cet écrit dont *Solo d'un revenant* et *L'Énigme du retour* constituent le corpus.

*Solo d'un revenant* est écrit en 2009 par Kossi Efoui, romancier, dramaturge d'origine togolaise. Le livre raconte l'histoire d'un exilé africain qui, après dix ans de massacres inter-ethniques, rentre à son pays ravagé par la guerre où, au présent, règne un nouvel ordre moderne et une réconciliation apparente. En quête du passé et d'un regard étranger à sa terre, le revenant est venu se venger de son ami Asafo Johnson qui est devenu complice du discours du pouvoir. *L'Énigme du retour* est le titre du deuxième ouvrage que nous voulons analyser dans cet article. Ce récit qui est écrit en 2009 par Dany Laferrière, écrivain canadien d'origine haïtienne, raconte l'histoire d'un compatriote haïtien qui a passé trente-trois ans d'exil à

Montréal avant de rentrer en Haïti pour organiser des funérailles de son père dans son village natal.

L'hétérotopie, dans le monde de ces revenants se constitue en réaction à la fixité et à l'absurdité de l'espace dominant qui règne dans leur patrie. En ce qui concerne le brouillage hétérotopique, nous nous intéressons dans ces récits, d'une part aux rapports qui lient l'espace fictif à l'espace référentiel et de l'autre part à la fonction du cimetière que on considère comme un « espace autre ».<sup>1</sup>

## II. HÉTÉROTOPIE DANS *SOLO D'UN REVENANT*

L'ESPACE REPRÉSENTÉ, L'ESPACE RÉFÉRENTIEL— Dans *Solo d'un revenant*, la représentation des espaces fictifs établit un rapport significatif à l'espace référentiel. La réalité et la fiction s'interpénètrent dans le récit du livre où le narrateur, jouant avec la remarque habituelle des écrivains, affirme que le lecteur est libre d'établir des relations entre la réalité et la fiction (Efoui, 2015, p. 7).

L'action se déroule en ville de Gloria Grande qui pendant dix ans de massacres est divisée en deux parties : le Sud Gloria et le Nord Gloria. Le narrateur, qui s'était installé au Nord Gloria, est alors rentré, après la guerre, dans sa patrie, le Sud Gloria où on a rétabli apparemment la paix. N'ayant pas de domicile fixe dans son pays natal, le revenant s'installe à l'hôtel. Il se souvient de ses amis Asafo Johnson et Mozaya avec qui il avait fondé un groupe de théâtre dans les années d'avant la guerre. Par les lettres de Mozaya qui était resté dans le pays pendant la guerre, le revenant comprend que Asafo, leur ami, est devenu le porte-parole du discours officiel qui pendant la guerre, avait été la source de panique dans le pays, et après la guerre, au nom du nouvel ordre moderne, a ignoré les gens traumatisés par la guerre.

Pour se rendre au Sud Gloria, le revenant doit passer par « la ligne de démarcation », le lieu de passage où les soldats sud-africains, malais, pakistanais et belges vérifient les passeurs. C'est par là que commence le chemin du retour. Il faut que l'espace hétérotopique prenne sens par rapport aux limites imposées par les espaces clos desquels on tend à se détacher. Dans ce récit, les points de contrôle dans la ligne de démarcation représentent l'espace enfermant sur lequel veillent les soldats qui constituent les forces de la protection : « les Forces de l'Internationale Neutre en stationnement dans la zone veillant sur la ligne de démarcation qui a scindé la ville de Gloria Grande pendant dix ans » (*Ibid.*, p. 12).

Juste avant que la ligne de démarcation se trace, nous comprenons par les lettres de Mozaya au revenant, que pendant la guerre, on avait essayé de limiter l'espace en y définissant de nouvelles lois : « On traça des lettres capitales sur les habitations de ceux qui n'étaient pas d'origine. On sonna

À grands cris le Rendez-Vous de la Séparation. On annonça le Commencement des Douleurs qu'on baptisa aussi l'Heure de Puniton ou l'Heure du Grand Tourmenteur » (Efoui, 2015, p. 95). Considérer les gens d'une nation comme étrangers à leur propre pays et profiter de ce prétexte pour les exterminer, suggère pour la plupart des critiques, les prototypes du génocide de 1994 au Rwanda, en Afrique de l'est (Bocco, 2013, p. 108), bien que nous n'ayons pas les marques y identes du lieu référentiel dans le récit.

La nationalité des soldats qui sont installés dans la ligne de démarcation, est mentionnée, sans qu'il y ait un indice géographique et temporel du lieu où ils font leur tâche. Ainsi, le narrateur n'inscrit pas son histoire dans une géographie précise. Bien que l'espace soit couvert indirectement de beaucoup d'aspects référentiels, le narrateur préfère créer des appellations fictives « Nord Gloria » et « Sud Gloria » et se contente de donner le nom « ligne de démarcation » à l'espace intermédiaire séparant ces deux lieux. Même lorsque les autres lieux, comme l'Afrique, sont nommés, le narrateur évite, d'une façon claire, de mentionner le nom référentiel de l'espace de son récit : « L'association Art versus Violence avait fait donc ses preuves dans le Bronx<sup>2</sup>, avant de s'ouvrir à toute l'Afrique, avant de s'implanter ici pour tenter de calmer les symptômes de l'enfance guerrière » (Efoui, 2015, p. 140). Il n'en est pas moins vrai que par rapport aux noms comme l'Afrique et le Bronx, et dans le contexte où on discute sur la situation des pays à la suite de la guerre, l'« ici » revient sans doute à l'Afrique. Donc le roman ne tend pas à être une fiction pure.

De quelques mots échangés dans une interview à la télé, sur la direction des associations établies au Sud Gloria, nous comprenons que le revenant parle en général de l'Afrique : « À la question : Vous n'avez plus personne sur place, là-bas, en Afrique ? », l'homme a répondu : Nous avons sauvegardé les infrastructures, bien sûr » (*Ibid.*, p. 168). Une autre allusion directe à l'Afrique est la fin du roman où le revenant se rappelle les propos de sa petite tante sur le retour des portefaix apportant les ballots de friperies : « Dans mon enfance, Petite Tante racontait que les friperies qui voyageaient jusqu'aux côtes d'Afrique dans le ventre des bateaux venaient de garde-robes de gens qui mouraient là-bas en Europe et en Amérique » (*Ibid.*, p. 190).

Cet exercice de liberté et cette pratique de l'anonymat dans la représentation d'un espace qui suggère l'Afrique, correspond aux caractéristiques de l'écriture de la génération d'écrivains à laquelle appartient Kossi Efoui. Une génération de la diaspora africaine, après s'être installée en France entre 1980 et 1990, crée une nouvelle esthétique postmoderne qui selon Husti-Laboye va dans le sens de renier toute attache identitaire et tout engagement. Ce refus, chez eux, de mettre en scène un

espace postcolonial défini, leur donne la possibilité « de concevoir le monde sous l'angle de l'égalité » (Husti-Laboye, 2009, p. 42), tout en gardant, chez eux, l'intérêt de construire les canons du discours de l'autorité. Or, cette attitude ne fait pas d'Efoui un créolain indifférent à la réalité créolienne. La présence quasi invisible de l'Afrique créolienne est généralement une tentative pour représenter sa décomposition après le temps du néocolonialisme : « l'Afrique existe seulement au passé. Il devient alors impossible d'y prendre racine et l'Afrique apparaît, sous la plume d'Efoui et de ses compatriotes, comme un *No man's land* : un lieu de non-sens et de non-avenir » (Lafleur, 2017, p. 131).

Dans le septième chapitre, le narrateur décrit un lieu dont le nom est fictif : « Province du ciel » où Asafo est devenu après la guerre « coach de la littérature vivante » à l'institut *Free Spirit*. Pour autant, le narrateur y parle du nom des nationalités. Ce lieu est décrit d'abord comme une nature vierge de toute intervention humaine jusqu'à ce que le *Suprême Régnant* y installe un château pour faire lancer le commerce et les négociations (Efoui, 2015, p. 151). Le *Suprême Régnant* est avide de prendre possession des terres et de nommer des territoires : « il décida de se faire transporter dans l'aile achevée du château et ne s'en dît, logea plus, tomba malade, baptisa la ville Riviera I, peut-être parce que son marabout guinéen, ou son officiant vaudou venu de La Nouvelle-Orléans, ou son médecin éthiopien<sup>3,4</sup> lui avaient tous prédit que sa maladie finirait bientôt et lui donnerait le temps de construire Riviera II après Riviera I, Riviera III après Riviera II » (*Ibid.*, p. 153). Ainsi, les noms fictifs comme « Rivière » sont enrichis d'un ensemble de noms des nationalités collés à ce lieu sans nom.

D'une part, le narrateur évoque un pays jamais nommé. D'autre part, il ne cesse d'énumérer les nationalités des individus dont les territoires étaient, dans une certaine période, sujets aux invasions des colonisateurs. C'est de cette façon que le narrateur fait sentir la présence de l'Histoire dans la fiction. Tout cela contribue à créer un espace fictif dans lequel la réalité du monde a été condensée et réunie dans une répétition obsessive. Hétérotopie, dans ce roman, consiste donc à faire coexister implicitement les aspects divers du monde des colonies dans un seul espace de la fiction.

Ce rapport problématique entre l'espace réel et l'espace fictionnel n'est pas sans rapport à la tendance du revenant à décrire « les espaces autres » qui se constituent dans les marges de l'espace dominant pour être le lieu d'autres voix et sur lesquels règnent les lois autres que sur les lieux ordinaires.

Dans la recherche de son ami infidèle Asafo Johnson, le revenant est accompagné de David Watson et de Marlène, les membres d'un groupe d'artistes. L'histoire d'Asafo Johnson qui a été complice des clichés criminels, se forment les caractères de ces compagnons dont chacun à sa

manière crée un espace autre pour lutter contre l'ordre régnant. David Watson s'occupe des enfants errants de Sanatoriom, une association d'arthérapie sans frontière. Marlène dirige un Centre où elle s'occupe des filles violées par l'ennemi, qui errent de village en village (*Ibid.*, p. 166). Parallèlement, le cimetière se représente comme un espace remarquable où fréquentent les personnes étrangères au nouvel ordre moderne.

LE CIMETIERE COMME UN « ESPACE AUTRE »— Se rendant au cimetière pour voir la tombe de sa Petite Tante, le revenant est séduit par l'attitude d'une cohorte de femmes répétant tant un catalogue sans fin de noms de morts et de disparus. Ainsi, le cimetière, en tant qu'espace hétérotopique, se caractérise par la fréquentation de ces « femmes pleureuses » (*Ibid.*, p. 132). La répétition des noms des disparus est mêlée, chez ces femmes, des syllabes sans signification qu'elles crient sans cesse : « Un martèlement continu de syllabes sans signification, pour dire qu'on n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire, pour dire que ce qui ne s'efface pas, tout ça qu'on garde en soi, blessant, et que n'importe quel placebo du pardon, ni aucune rétribution vengeresse » (Efoui, 2015, p. 205).

Ces femmes errantes sont poussées hors de la ville par la force publique, puisque leur comportement est en contradiction avec le discours de la paix qui est établi sur l'oubli du passé : « Et il arrive que la force publique se saisisse d'elles, ..., ne sachant comment veiller à ce qu'elles soient mises hors d'état de nuire aux nouvelles qui disent Paix et Célébrations, ne sachant pas quoi faire d'elles, les conduisent hors de la ville, les retrouvent le lendemain en plus grand nombre, plus jeunes, plus vieilles, le peuple de femmes bruissant et claquant » (*Ibid.*, p. 204). Cela nous rappelle, dans une certaine mesure, le type d'hétérotopie de déviation que relève Foucault. Il s'agit d'un espace réservé aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la norme exigée. La maison de repos ou les cliniques psychiatriques en sont des exemples (Foucault, 1984, p. 48). Ainsi, le cimetière, pour la présence de ces femmes, peut former une hétérotopie de déviation, dans le sens où les femmes s'y retrouvent exclues et en marge de la société. En plus, leurs cris continus sont déviants par rapport à une société dans laquelle la norme établie exige la suppression des douleurs au profit d'une réconciliation factice.

Pourtant, les femmes pleureuses ne restent pas dans le cimetière. Elles errent et prolongent ainsi l'espace hétérotopique du cimetière jusque dans la ville, en occupant les places publiques.

C'est par la répétition des syllabes sans signification que ces femmes rendent significatif l'espace du cimetière, et marquent de cette façon leur différence. En d'autres termes, elles font de la répétition une arme contre les sens imposés de l'ordre régnant.

La phrase « on n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire » confirme l'idée que la répétition a introduit la différence dans un discours qui a décidé de tout recouvrir derrière le masque d'une paix apparente. La manière dont la voix des femmes produit des troubles et des variations dans le discours officiel dominant, obéit le principe selon lequel Homi Bhabha explique la perturbation de la représentation symbolique par les signes répétitifs. En fait, dans l'étude du processus de signification dans le domaine de l'hybridité culturelle, Bhabha développe l'idée que les symboles de pouvoir dans le discours autoritaire, donnent l'illusion de la synchronicité du signifiant par rapport au signifié (2007, p. 73). Ainsi, le discours autoritaire, dans *Solo d'un revenant*, donne l'illusion que le signifiant (les images publicitaires de la paix et de la réconciliation) est synchrone au signifié (la plénitude d'un pays uni et progressif). Dans ce cas, les syllabes sans signification des femmes pleureuses fonctionnent comme des signes qui détruisent cette logique de la synchronicité et qui atténuent la force des symboles construits, parce que les mots prononcés n'assurent pas la présence d'un signifié, mais ils font preuve d'une douleur irréprésentable. Selon Bhabha, les signes se constituent de l'absence, ou au moins, de la présence fragmentaire du signifié (*Ibid.*, p. 75). En ce sens, la répétition des mots insignifiants par des pleureuses, dénote, de plus en plus, l'absence des personnes disparues.

À l'inverse de ces femmes déplacées de la ville, Asafo profite d'une situation solide. Mais cela a un effet paradoxal sur la façon dont le revenant les perçoit. La voix d'Asafo Johnson qui le revenant se sent tellement étranger, ne lui arrive qu'à travers un très grand décalage et une grande distance. Tandis que le revenant perçoit pleinement la voix des femmes pleureuses, il se sent séparé du monde des vivants. La voix d'Asafo lui parvient par effraction, mais la voix des femmes errant sur les places publiques, envahit le revenant, dans la mesure où la constance de leur voix, quelque insignifiants que soient les mots prononcés, va au-delà du sens de l'ouïe : « Les Pleureuses, leurs voix sans relâche, la constance de leurs voix de tête prend racine maintenant quelque part, dans je ne sais quelle grotte de mon for intérieur, plus sensible que l'ouïe » (Efoui, 2015, p. 204). En même temps, l'apparence calme de réconciliation dans la ville qui est censée se percevoir clairement par le revenant, lui apparaît dans le chaos. En font témoin les descriptions du revenant des nouvelles des journaux dont il compare les caractères aux insectes en ville (*Ibid.*, p. 54). Il constate le vrai ordre, non dans le discours du pardon et de la réconciliation, mais dans les non-sens prononcés par les femmes, puisqu'ils subvertissent le langage ordinaire en le portant « à un dehors ou un envers consistant en visions et auditions qui ne sont plus d'aucune langue » (Deleuze, 1993, p. 16). Selon Foucault, le discours littéraire naît quand le langage se met hors de soi par

les répétitions, des variations et des effets de ruptures qu'il produit au sein d'un discours ordonné (Massonet, 2014, s.p.).

### III. L' HETEROPTOPIE DANS L' ENIGME DU RETOUR

Le revenant, dans ce récit, a quitté sa patrie à l'âge de vingt-trois ans à cause des pressions du dictateur du moment. C'est après avoir entendu la nouvelle de la mort du père, lui aussi exilé, qu'il entreprend de revoir sa patrie, en une courte durée, pour organiser des funérailles pour son père sans son cadavre.

À l'inverse du revenant du récit d'Efoui dont la situation est décrite presque dès le début dans son propre pays, le revenant dans *L'Énigme du retour* fait des flâneries au Canada et en Amérique, avant que commence le chemin du retour effectif en Haïti. Le café, la librairie, le train et le musée qu'il fréquente, lui permettent de penser à son pays natal à travers les tunnels du temps.

La partie s'intitulant « le retour », commence par un chapitre intitulé « du balcon de l'hôtel » (Laferrière, 2009, p. 81). Cela dénote que notre revenant n'est pas directement allé vers la maison d'enfance qu'il n'a pas osé toucher tout de suite. Le chemin du retour commence de la grande ville (Port-au-Prince) et continue dans les villages. Alors qu'au Nord, le vide de l'espace facilitait, pour le revenant, le voyage à travers ses souvenirs d'enfance, le Sud lui apparaît plein : « Couleurs primaires / Dessins naïfs / Vibrations enfantines / Aucun espace vide / Tout est plein à ras bord » (*Ibid.*, p. 86). Devant l'intensité de l'espace urbain, l'hôtel et son espace entourant sont un lieu de protection pour le revenant qui se voit à l'autre côté de la ville (*Ibid.*, p. 91).

Après avoir subi la diarrhée qui le fait toucher plus sensiblement la réalité d'Haïti, le revenant commence à voyager en voiture, sur la route, d'une campagne à l'autre, pour se rendre enfin au cimetière de Baradères, le village natal de son père.

LE CIMETIERE COMME UN « ESPACE AUTRE »— Le revenant compare la route avec la vie en disant que toutes les deux sont sans destination. Dans un village à l'autre, il fréquente surtout les cimetières. Envahi par l'espace plein de Port-au-Prince, il retrouve au cimetière un lieu de détente et de repos : « Le petit cimetière, caché derrière le marché, est une oasis de paix » (*Ibid.*, p. 92). Le cimetière, dans ce sens, correspond bien à la définition de l'hétérotopie comme l'espace secret ou l'espace intime que l'individu garde pour soi à l'abri des intrusions extérieures » (Westphal, 2004, p. 77).

Comme dans *Solo d'un revenant*, nous constatons dans ce récit, des femmes pleureuses qui, au cimetière, ont trouvé un espace libre pour s'exprimer : « Des femmes en deuil sans être veuves/ viennent parmi les

morts / raconter leur misère / sans crainte de se faire interrompre / C est le seul endroit/ que les tueurs ne fréquentent pas » (Laferrière, 2009, p. 92).

Sur le bord de la route, le revenant est séduit par la musique jouée par quelques amis qui vont vers le cimetière pour organiser une cérémonie amicale sur la tombe d'une jeune fille qui s'est tuée en entendant la nouvelle de l'accident mortel de son fiancé : « Le petit groupe s'en va au cimetière, sur la tombe de la jeune fiancée du guitariste. Ils sont maintenant de l'autre côté de la colline. Cette chanson est encore plus poignante quand on ne voit pas celui qui la chante » (*Ibid.*, p. 270). S'accrochant à la musique, ils ont accédé à une sorte de continuité pour combattre la fatalité de la mort ou en général la souffrance de la mort. Ainsi, le cimetière est perçu comme un espace où la mort comme une chose obscure, qui ne peut être expliquée dans l'ordre de la représentation, pourrait trouver la chance passagère d'être perceptible par la chanson. Le cimetière est valorisé également dans le passage où le revenant parle des chants sacrés dans la vie, qui restent oubliés et qui ne trouvent l'occasion de se ressurgir qu'aux funérailles (*Ibid.*, p. 282). La musique en tant qu'un art non-représentatif rend possible le contact avec ce qui, en l'absence d'elle, resterait imperceptible (Vincent, 2005, p. 5).

Un camion à l'arrière duquel se trouvent quelques animaux, porte le revenant sur la route qui aboutit à Baradères, le village natal du père pour qui il veut organiser des funérailles sans corps. Le revenant est accompagné également d'une femme avec son fils qui vivaient à Brooklyn, mais sont venus enterrer le père de la famille dont le cercueil a occupé la place de six passagers au camion. Tout cela constitue un espace autre, qui est devenu le lieu de la coexistence des vivants, d'un mort et des animaux. De plus, le revenant et la petite famille ont le sentiment de l'étrangeté envers le village Baradères vers lequel leur chemin est destiné (Laferrière, 2009, p. 280).

Le village est plongé dans l'eau qui monte et par la pluie qui tombe sans cesse, si bien que la frontière entre l'espace des poissons et la terre des défunts fraîchement enterrés s'efface dans le petit cimetière de la ville : « On découvre un modeste cimetière / sous l'eau / de petits poissons dorés / pénètrent par les cavités dans le corps / des morts fraîchement enterrés » (*Ibid.*, p. 281).

Le cadavre a beau manquer au revenant, il organisera des funérailles sans corps. Il lui suffit de ramener l'esprit et le nom de son père dans le cimetière natal. Les morts continuent à habiter dans le cimetière malgré la disparition de leur corps. Comme le remarque Brossa, le cimetière est hétérotopique, non pour les dépouilles humaines dispersées dans la terre, mais pour les morts dont on ressent la présence par la permanence de leurs noms propres (Brossat, 2011, p. 4). C'est pour ne pas priver le père d'une telle présence

absente au cimetière du village natal, que le revenant organise pour lui ces funérailles. Les propos qu'il se dit affirme combien la présence des morts peut lui être vraie : « On est du pays où notre mère est enterrée » (Laferrière, 2009, p. 267). Le cimetière d'Éfoui a presque la même fonction avec cette différence que parmi la multitude de cadavres, il y a également les disparus dont les corps sont perdus. Mais des pleureuses, par la répétition obsessive de leur nom, aussi bien au cimetière que sur les places publiques, leur accordent une présence parmi les vivants.

Revenons à Baradères où la mort ne semble pas se limiter au cimetière, tant que les gens y peuvent sentir la mort de près. Ce que nous constatons également dans les cérémonies organisées dans les précédents villages. Même la vie quotidienne des enfants est touchée par cette coexistence du passé et du présent, de la vie et de la mort : « Les enfants traversent le cimetière/pour se rendre à l'école/en passant ils frôlent de leur paume/la tombe de leurs ancêtres/afin de garder un contact quotidien/avec ce monde » (Laferrière, 2009, p. 293).

L'ESPACE REPRÉSENTE ET L'ESPACE RÉFÉRENTIEL— La présence incontestable de la mort dans la vie des villageois enrichit la représentation de l'espace dont les dimensions imaginaires commencent à s'actualiser.

Le revenant visite un centre d'art qu'il fréquentait en jeunesse, en prenant des notes sur une petite foule en prière. Sans qu'il fasse allusion de quelle région il parle exactement, il évoque combien le contact au Dieu est mêlé à la vie des gens qui se croient eux-mêmes des dieux (*Ibid.*, p. 234). Le franchissement de la mort introduite au cours de leur vie, a fait de leur espace de vie, un espace hétérotopique. Ils ont franchi les frontières de la vie. Le prolongement de la nuit et de l'obscurité, tout au long du jour, aussi bien que le temps qui ne se mesure pas comme dans la vie habituelle, en témoignent dans ces vers : « Dans ces régions où l'on se raconte/ses rituels chaque matin/au moment du premier café/faisant du jour un simple prolongement de la nuit/le voyageur se demande si cette tranquille assurance/face à la mort ne vient pas du fait que/le temps ne sert pas à mesurer la vie » (*Ibid.* p. 235).

Tant que la porte du monde de la mort est ouverte à la vie, et qu'une rupture se produit avec les temps traditionnels, ce village a le potentiel d'être hétérotopique, bien que l'hétérotopie n'y soit aussi pure que dans le cimetière où il existe, selon Foucault, l'étrange hétérochronie qui est la perte absolue de la vie (Foucault, 1984, p. 48).

L'atelier suivant où le revenant rencontre un peintre, est un petit temple habité par Vaudou<sup>4</sup>. La présence de Vaudou, qui fonctionne comme une transition entre les deux mondes, rend différent cet espace dans lequel le revenant se sent mal à l'aise. « Le fait que cet atelier soit aussi un petit temple vaudou ajoute au charme vénéneux des tableaux. Le regard troublant

du maître des lieux et sa manière énigmatique de s'exprimer me mettent mal à l'aise. J'aurai toujours l'impression qu'on communiquait dans deux univers parallèles » (Laferrière, 2009, p. 247). Ainsi, de la réalité haïtienne, on se plonge peu à peu dans le mystère d'un espace teinté de la mort, et traversé des couches mythiques.

Quoique le cimetière et les villages se représentent comme fréquentés par les dieux intermédiaires entre le monde des vivants et celui des morts, il ne faut pas ignorer que les noms des lieux référentiels sont mentionnés dès les premières lignes : « On vend la mort anonyme en Amérique » (*Ibid.*, p. 13). Le revenant passe son temps aux villages de Montréal, par exemple il parle du village de Trois-Pistoles. Il va voir le corps de son père à Manhattan. Il arrive à Port-au-Prince dans la banlieue de laquelle il décrit la commune Piétonville. Alors que dans *Solo d'un revenant*, des noms géographiques fictifs tendent plutôt à masquer la réalité référentielle, dans *L'Énigme du retour*, le revenant ne hésite pas à préciser le cadre spatial factuel à partir duquel il crée sa fiction.

Pascale Monpetit dont nous constatons le nom dans ces vers est une vraie personne dans le monde réel qui s'est rendu au cimetière Petite-Goave et a déposé une fleur sur la tombe de la grand-mère de son auteur préféré qu'est Dany Laferrière : « Pour ce simple bouquet jeté ce jour-là /sur n'importe quelle tombe/sache, Pascale Monpetit,/que tu auras toujours ta place/dans le modeste cimetière de Petit-Goâve,/là où les dieux conversent/sans sourire avec les femmes » (*Ibid.*, p.255). Ainsi, le narrateur ne permet pas que l'instance de la réalité soit isolée de l'instance de la fiction.

Quittant le port, le revenant monte à bord d'un bateau et choisit la mer comme le dernier lieu pour terminer son voyage. Il se laisse emporter par les ondes de la mer et dans l'espace hétérotopique du voilier pour vivre une particulière expérience dans toute sa pureté. Sur la mer, il pense à l'interdiction de la mer pour les esclaves rêvant à l'Afrique. Cela intensifie chez le revenant le sentiment de la liberté : « La mer était interdite à l'esclave/de la plage, il pouvait retourner à l'Afrique/et un esclave nostalgique/ne vaut plus grand-chose/ dans la plantation » (*Ibid.*, p. 295).

Même lorsqu'il se détache du temps et de l'espace dans l'espace hétérotopique du bateau, le côté de la réalité référentielle ne diminue pas au profit de la rêverie. Le revenant n'est pas seul dans le bateau, il est accompagné des villageois et des marchandes qui embarquent et débarquent, d'un village à l'autre, pour déplacer et vendre leurs produits. Le chemin, sur la mer, passe par La Gonâve et Pestel, les deux communes d'Haïti. Le vacarme et l'animation des marchés font que la réalité ne soit pas plus faible que la rêverie. En même temps, le revenant n'est pas certain de la réalité du temps qu'il vit alors : « Pas trop sûr d'être/dans un temps réel/en m'avançant vers/ce paysage longtemps rêvé » (*Ibid.*, p. 297).

En chemin, le revenant arrive sur une étrange grève non nommée où il parle d'une atmosphère d'avant Colombe. En entrant dans une chaumière, il semble qu'il se glisse dans le temps d'avant l'invasion espagnole en Amérique où une princesse amérindienne lui sert du café. Puis, il s'installe dans un hamac venant d'une invention précolombienne (*Ibid.*, p. 298). Ainsi, l'espace de la mer et de la grève lui permet de télescoper les différents temps dans un espace dont les repères commencent à osciller entre la réalité et la rêverie, bien qu'ils reviennent à Haïti. Enfin, une légèreté profonde inonde le revenant pour qui tous les lieux et tous les temps ont perdu leur sens.

Ce non-espace engendré et cette vie sphérique que découvre enfin le revenant, restent paradoxalement liés au temps et à l'espace, comme le remarque Chassaing : « que la vie devienne enfin « sphérique » ° pour que repères spatiaux et temporels deviennent enfin inutiles °, il est nécessaire à l'individu de se r<sub>1</sub> inscrire dans la linéarité de ces deux éléments : de retrouver l'espace, de retrouver le temps » (Chassaing, 2014 p. 117). Enfin, rien que la mort ne peut donner une réponse à l'énigme du retour : « Une main douce/sur mon front apaise la fièvre/je somnole entre aube et crépuscule/et dors le reste du temps /bercé par la musique/du vieux vent caraïbe /je me vois ainsi dans la gueule du temps » (*Ibid.*, p.299). « Une main douce » annonce la mort qui efface le mal de la fièvre causée par les paradoxes du retour au pays natal.

Dans *L'Énigme du retour*, le narrateur a fait donc usage du procédé de transnomination de façon à garder les références réelles tout en cherchant à les enrichir des espaces hétérotopiques, notamment l'espace du cimetière où la vie et la mort coexistent. De cette façon, il semble qu'il ait voulu affaiblir le poids imposé de l'espace référentiel. Comme Westphal remarque, la portée politique de la transnomination consiste « en un moyen de lutter contre la saturation (ici idéologique) du proto-monde » (Westphal, 2007, p. 179). Le cimetière dans *Solo d'un revenant*, provoque le même type d'altérité par rapport à l'ordre établi, bien qu'il ne revient pas à un lieu référentiel et qu'il s'y joue dans l'anonymat. Nous nous rappelons ces mots de Kossi Efoui sur la critique : « L'auteur n'est pas là pour parler de ses états habituels ou servir une idéologie. C'est parce que lui-même est traversé d'états inhabituels qu'arrive l'inédit, et le lecteur est invité et à cet abandon, à ce jeu avec l'inhabituel » (Efoui, 2011).

#### IV. CONCLUSION

Nous avons montré que les espaces repris entrent enracinés, chacun d'une certaine façon, dans la réalité référentielle et en même temps la mettent en cause.

Alors que Laferrit se repère entre l'espace à partir des noms réels pour se libérer progressivement du poids de la réalité référentielle et pour se glisser dans le monde des morts, Efovi met son revenant dans le chemin inverse. Il joue avec les deux sens du mot revenant pour faire impliquer la mort et les morts dès le début dans son histoire. En même temps, il évite de nommer l'espace de son récit, non pas qu'il veuille l'ignorer, mais il l'enrichit dans sa fictionnalité, de façon à condenser des réalités de l'Histoire africaine dans un même lieu.

La réalité référentielle dans *L'Énigme du retour*, est donc le point de départ à partir duquel des lignes de fuite commencent à s'ouvrir enfin sur un espace au-delà des noms ; l'espace qui a été pourtant le lieu d'une interpénétration perpétuelle entre la réalité et la fiction. Mais l'instance de la fiction dans *Solo d'un revenant*, est constituée des cercles entourant une réalité référentielle diverse que le narrateur tarde sans cesse à nommer tout en la mettant en valeur malgré toute la densité compositionnelle qui l'inonde.

Bien que l'espace hétérotopique puisse exister dans n'importe quel contexte, nous avons remarqué que l'analyse de l'hétérotopie devient plus subtile dans l'espace connu d'une patrie étrangère où les dimensions du temps croisent les complexités de l'espace. Ainsi, nous avons noté comment le chemin du retour peut être traversé par des phases du processus de déterritorialisation, bien qu'il suppose un mouvement vers quelque chose déjà existant. C'est pourquoi leur mouvement de retour n'aboutit pas à restituer leur identité perdue.

En fait, la recherche de son ami infidèle, n'est qu'une motivation pour le revenant d'Efovi de mettre en question le regard unilatéral jeté sur son territoire. C'est pourquoi il tend à fréquenter plutôt les espaces autres comme le cimetière, au lieu de se livrer dans un chemin assurant. C'est ce que nous constatons également chez le narrateur de *L'Énigme du retour* pour qui l'organisation des funérailles et donner la nouvelle de la mort du père à la famille, ne sont qu'un prétexte pour se lancer dans une recherche existentielle plus profonde qui a pour but non de résoudre l'énigme de son retour, mais d'exposer la problématique humaine comme constituant de l'essence humaine.

L'hybridation de ces espaces hétérotopiques qui troublent les structures de l'espace dominant, détermine également la forme de ces récits du retour, en intégrant des pauses dans le rythme de la narration. Ainsi, la lecture de ces récits donne plutôt l'impression d'une poésie qu'une aventure à raconter. Chercher le sens de l'hétérotopie dans la structure de l'ouvrage, ouvre également de nouveaux horizons dans l'étude des mouvements que fait le revenant à travers les espaces autres. Cela nous conduirait à constater, dans l'interaction du sujet avec l'espace, une sorte de trajectivité, qui nous offre une carte à la fois de la subjectivité propre et de l'objectivité déterminante.

## NOTES

- [1] C'est l'expression qu'emploie Foucault pour désigner les h, t, rotopies, afin de mettre en valeur leur altérité par rapport à l'espace dominant.
- [2] Le Bronx est le nom de l'un des cinq arrondissements dans la ville de New York.
- [3] Ces mots sont soulignés par les auteurs de l'article.
- [4] Le vaudou représente l'ensemble des dieux ou des forces invisibles qui permettent de se connecter au monde des morts.

## BIBLIOGRAPHIE

- [1] BHABHA Homi, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Payot, Paris, 2007.
- [2] BOCCO Amevi, *Kossi Efoui ou la perspective d'un nouvel engagement : le pouvoir d'exorcisme de l'écriture dans Solo d'un revenant et L'ombre des choses à venir*, Phd. diss., University of Tennessee, 2013.
- [3] BROSSAT Alain, « Habiter sans vivre : le cimetière comme hétérotopie », in *Le sujet dans la cité*, 2011, 2 (1), pp.121-129.
- [4] CHASSAING Irène, *Dysnosties : le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*, thèse de doctorat, Dalhousie University Halifax, 2014.
- [5] DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Minuit, Paris 1993
- [6] EFOUI Kossi, *Solo d'un revenant*, Le Seuil, Paris, 2015.
- [7] EFOUI Kossi, « Kossi Efoui, Oublie! Et L'ombre des choses à venir. », Interview La Plume, Francophone, 1 Jan. 2011, (Consultable sur <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-kossiefoui-oublie-et-l-ombre-des-choses-a-venir-90872698.html>).
- [8] FOUCAULT Michel, Dits et écrits, « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984, n°5, pp. 46-49.
- [9] HUSTI-LABOYE Carmen, *La diaspora postcoloniale en France : différence et diversité*, Presses universitaires de Limoges et du Limousin, 2009.
- [10] LAFERRIERE Dany, *L'Énigme du retour*, Grasset, Paris, 2009.
- [11] LAFLEUR Maude, « L'impossible retour de Kossi Efoui : quand les racines africaines deviennent fantômes », in *Études romanes de Brno*, 2017, vol. 38, pp. 123-132.
- [12] MASSONET Stéphane, « Foucault & la littérature », in *Acta fabula*, 2014, vol. 15, n°10, 2014, (consultable sur : <http://www.fabula.org/acta/document9052.php>, page consultée le 21 janvier 2018)
- [13] SABOT Philippe, « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », in *Materiali Foucaultiani*, 2012, 1 (1), pp.17-35.
- [14] VINCENT Jacques, « Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze », in *Horizons philosophiques*, 2005, N° 1, pp. 1° 23.
- [15] WESTPHAL Bertrand, « Approches méthodologiques de la transgression spatiale », in *Primerjalna književnost*, 2004, n° 27, pp. 75-83.
- [16] WESTPHAL Bertrand, *Réel, fiction, espace*, Minuit, Paris, 2007.
- [17] WESTPHAL Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », in *Westphal, Bertrand (dir.), La géocritique : mode d'emploi*, Presses universitaires de Limoges, 2000, pp. 9-39.
- [18] WESTPHAL Bertrand, « Le Spectre d'Ulysse ou les aléas du référent », in *Auraix-Jonchière, Pascale, and Alain Montandon, eds. Poétique des lieux* Presses Univ Blaise Pascal, 2004(a), pp. 33-50.