

## L'ENIGME DU RETOUR<sup>1</sup> OU LES ENJEUX D'UNE ESTHÉTIQUE DE LA CATASTROPHE DANS *SOLO D'UN REVENANT* DE KOSSI EFOUI

Yannick Judicaël MOUNIENGUET M'BERAH

Université Omar Bongo

[m.yannick1er@gmail.com](mailto:m.yannick1er@gmail.com)

**Résumé :** En interrogeant le thème du retour au pays natal à travers *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui, le présent article analyse les conditions socio-anthropologiques des sociétés ayant fait l'expérience de la guerre. Sous le prisme du « revenant » - celui qui revient sur sa terre natale et celui qui revient du pays des morts sous une forme physique - comme catégorie narrative et générateur esthétique, nous mettrons en confrontation le présent et le passé qui donnent sens à la fragilité de la mémoire et à la conscience d'une existence précaire partagée entre vie et mort, réel et imaginaire en marche vers un destin tragique. Au final, le statut du revenant, à travers la tragédie de son parcours au milieu des ruines qui restent de son pays impulse au roman de Kossi Efoui le souffle d'un réalisme catastrophique et les codes d'un nouvel ordre social et existentiel.

**Mots clés :** Mémoire, Revenant, Catastrophe, Esthétique, Réalisme

**Summary :** By questioning the theme of the return to the native land through *Solo d'un revenant* by Kossi Efoui, this article analyzes the socio-anthropological conditions of societies that have experienced war. Under the prism of the "ghost" - the one who returns to his native land and the one who returns from the land of the dead in a physical form - as a narrative category and aesthetic generator, we will confront the present and the past that give meaning to fragility. of memory and awareness of a precarious existence shared between life and death, real and imaginary on the way to a tragic destiny. In the end, the status of the ghost, through the tragedy of his journey amid the ruins that remain of his country, gives Kossi Efoui's novel the breath of a catastrophic realism and the codes of a new social and existential order.

**Keywords :** Memory, Ghost, Disaster, Aesthetic, Realism

### Introduction

Il serait difficile de revenir au pays natal sans tenir à jour un cahier en guise de témoignage, nous apprenait l'expérience de Césaire. Dans ce long poème consigné dans *Cahier d'un retour au pays natal* (Césaire, 1939), et à l'intérieur duquel l'auteur prend

---

<sup>1</sup> Nous empruntons le titre du roman de Dany Laferrière (2009).



conscience de la condition inégale des Noirs de la Martinique, le lecteur constate surtout un décalage entre le « revenant » (le poète qui revient) et la condition sociale et temporelle à laquelle il est dorénavant confronté. En général, c'est avec peine que l' « écrivain-revenant » tente de supporter le présent<sup>2</sup>.

En réalité, la douleur laisse place à une forme de nostalgie qui justifie aussi bien le retour que la volonté de remettre en place l'ordre ancien, celui-ci étant porteur du sens originel de la vie. C'est d'ailleurs dans cette perspective que Novalis préconisait une *romantisation* du monde, « Le monde doit être romantisé », affirmait-il, en ajoutant à la suite de cette proposition que « c'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel ». Et pour expliquer en quoi consistait ce vaste programme de reconquête du sens perdu, l'auteur écrit : « Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise » (Novalis, 2002 : 46).

D'abord, pour le poète allemand, cette formule constituait, dans le contexte de son énonciation, non seulement une des critiques adressées à la modernité<sup>3</sup>, mais aussi une réponse esthétique à la crise de sens que traversait celle-ci. D'autre part, et de l'autre côté de ce processus de romantisation se laissait décrire une alchimie du verbe dont le principe se résume en une transmutation de la réalité qui lui donne une apparence définitivement poétique, romantique, voire romanesque si l'on donne à cet adjectif le sens de « merveilleux » ou « fabuleux ».

---

<sup>2</sup> On peut citer à ce sujet Ken Bugul, *Riwan ou chemin de Sable* (1999) ; Nimrod Bena Djangrang, *L'or des rivières* (2010) ; Lyonel Trouillot, *La belle amour humaine* (2011) et Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire* (2011).

<sup>3</sup> Dans son article « Les trois vagues de la modernité », Léo Strauss (2005 : 167-180) explique que « La crise de la modernité se révèle ou consiste dans le fait que l'homme occidental moderne ne sait plus ce qu'il veut, qu'il ne croit plus possible la connaissance du bien et du mal, du bon et du mauvais, Jusqu'aux générations les plus récentes il était généralement admis que l'homme peut savoir ce qui est bon ou mauvais, et quel type de société est juste, bon ou meilleur que les autres [...] A notre époque cette foi a perdu sa vigueur ».

Plutôt donc que d'assister passivement au spectacle scandaleux de la crise de sens, le poète fait œuvre de poiesis<sup>4</sup> en posant le monde comme une œuvre d'art ultime par la manœuvre d'une intervention<sup>5</sup> artistique : le langage assure la médiation entre le réel et l'imaginaire, mieux il opère la transposition de l'imaginaire dans le réel.

Ce procédé n'est pas loin de la création romanesque de Kossi Efoui qui, à travers *Solo d'un revenant* (2008), tire prétexte de la métaphore du revenant comme personnage, pour tenter de répondre à la crise de sens qui mine le Sud Gloria, pays imaginaire actualisé dans le roman. Dans cette perspective, il introduit la confusion entre les statuts existentiels respectifs du réel et de l'imaginaire : « Les personnages de ce livre sont des êtres de fiction comme nous tous. Toute ressemblance, même fortuite, avec les vivants, les morts et les morts vivants, est donc réelle » (Efoui, 2008 : 7).

Pour comprendre cette distorsion ontologique dans l'optique de l'écrivain togolais, il est essentiel de mettre en relation la question du retour avec celle de l'exil dans la mesure où cette confrontation esthétique permet d'interroger, d'une part, le statut de l'ancien exilé étant désormais « revenant » à double titre – celui qui revient en terre natale et celui qui revient du pays des morts sous une forme physique –, et d'autre part, le statut du cadre social dans lequel évolue le revenant au fil du récit. Autrement dit, notre hypothèse de travail est la suivante : la confrontation du revenant avec le passé et le présent, le réel et l'imaginaire donne lieu, sous la plume de Kossi Efoui, à l'expérimentation d'un réalisme catastrophique dont l'issue

---

<sup>4</sup> De son étymologie grecque, le mot signifie « création ».

<sup>5</sup> Dans son poème intitulé « Intervention », extrait du recueil *Mes Propriétés* qui se rassemble dans le livre *La Nuit remue* (1987), Henri Michaux met en lumière la magie du Verbe. De passage dans la ville ennuyeuse de Honfleur, l'auteur décide de modifier l'apparence de celle-ci en introduisant, dans le langage qui la décrit, des éléments perturbateurs. Il *intervient* sur la réalité grâce aux mots pour ne plus être le spectateur passif qui subit la nature et les paysages. L'*intervention* serait donc le mode opératoire qui confère à l'écrivain le statut de dieu ayant la capacité de réordonner le monde.



serait la mise en place – quoique fragile – d'un nouvel ordre social et existentiel régi par de nouveaux codes.

Notre hypothèse de recherche et le protocole problématique qui en découle s'appuieront sur la socio-anthropologie du texte littéraire de Florent Gaudez. Dans son ouvrage *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortazar* (1997), il considère la représentation littéraire comme une mise en crise du réel dont la reconstitution du sens nécessite la participation du texte en tant qu'acteur de sa propre interprétation. Son triple statut de sujet épistémologique, sémio-anthropologique et socio-anthropologique permet d'accéder à la connaissance de l'œuvre dont la structure est en perpétuelle coopération avec le lecteur.

Quel(s) rôle(s) joue(nt) la mémoire du *sujet-revenant* dans la quête de ce nouvel ordre social et existentiel ? En quoi la catastrophe constitue-t-elle un élément de modification de l'organisation d'une société et du récit ? Quelles sont les inflexions narratives qui donnent lieu à la conception d'un réalisme catastrophique ? Vers quelle humanité le réalisme catastrophique nous conduit-il ?

La réponse à ces interrogations se fera en deux parties, à savoir l'analyse du thème du retour dans son rapport à la mémoire, à l'espace et au temps dans le cadre d'une écriture de l'improbable, d'une part, et l'examen de la figure du revenant comme métaphore et générateur d'une esthétique de la catastrophe.

### **1. L'énigme du retour ou l'écriture de l'improbable**

Chez Kossi Efoui, le retour au pays natal relève de l'improbable dans la mesure où le *sujet-revenant*, chargé de nostalgie, peine à s'accommoder de la nouvelle réalité qui donne à sa tentative une tonalité d'échec. Or, cet échec n'est en réalité que la première étape d'un processus de reconquête d'une mémoire disloquée dont la reconstitution passe en définitive par l'expérimentation d'une écriture visuelle.

### 1.1. Le retour au pays natal ou la *con-figuration*<sup>6</sup> énonciative de l'échec

Dans *Solo d'un revenant*, la mise en récit du retour signe un double échec : celui de la réalisation du fantasme du personnage central ainsi que sa réinsertion effective dans le milieu social qui lui était familier. En effet, le retour constitue toujours un moment de suspens qui s'achève lorsque la construction de l'univers mentale rencontre enfin la réalité : le rêveur cesse de poursuivre son rêve lorsqu'il retrouve ce qu'il a perdu. Or, au lieu de retrouver Gloria Sud telle que dans son esprit, le revenant se trouve perdu au milieu d'un univers dé-figuré au sujet duquel il affirme :

Je suis perdu dans une scène dont je crois reconnaître le décor, mais pas les répliques [...] Ensuite il entra chez lui et ne reconnut pas son quartier là où il y avait son quartier, ne reconnut pas sa maison là où il y avait sa maison, ne reconnut personne là où il y avait sa famille, courut vers ses amis, ne reconnut ni leurs maisons ni leurs champs, ni leurs animaux fidèles. (Efoui, 2008 : 33)

La perte dont parle le *sujet-revenant* dans ce cas est davantage géographique au sens où les repères spatiaux de Gloria Sud encrés dans sa mémoire contrastent avec le nouveau décor. Empruntant une métaphore théâtrale, le romancier – qui est par ailleurs dramaturge – fait passer son personnage du statut d'acteur à celui de spectateur qui assiste passivement à la mise en scène de sa propre impuissance. Dans ces conditions, l'absence de coïncidence

---

<sup>6</sup> Dans sa conception de la *mimesis* développée dans *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique* (Paris, Seuil, 1991), Paul Ricœur décrit le processus de la représentation en trois étapes dont les deux premières relèvent de la compétence de l'auteur et la dernière celle du lecteur. Ces étapes sont *Mimesis I*, *Mimesis II* et *Mimesis III* qu'il nomme aussi respectivement *préfiguration* (*mimesis I*), *configuration* ou *mise en intrigue* (*mimesis II*) et *refiguration* (*mimesis III*). Dans cette partie, nous mettons le motif du retour comme catégorie littéraire, en perspective avec ce que le théoricien français appelle la configuration, c'est-à-dire l'étape par laquelle l'écrivain met en récit toutes les informations d'ordre socio-anthropologique qu'il a collectées au cours de la phase préfigurative. Dans cette perspective, « le retour » comme phénomène social, est considéré comme une catégorie littéraire traitée dans le roman et soumise au procès de la représentation suivant le régime d'énonciation de celui-ci.



entre les deux images (mentale et réelle) le plonge dans une incertitude qui l'amène à chercher d'autres repères bien plus intimes.

Ainsi, de la quête des repères géographiques il passe à une quête bien plus personnelle fondée sur des interactions sociales, espérant que le regard d'autrui parviendra à le définir et le faire regagner sa place au sein de la communauté. Tout comme la première, cette seconde tentative est vouée à l'échec :

Et personne pour le reconnaître. On le regardait partout comme on regarde un homme de passage. On le conduisit chez le chef [...] Mais le chasseur ne reconnut ni le protocole, ni le trône, ni le chef, ni son nom, ni son entourage, et le chef ne le reconnut pas. (Efoui, 2008 : 34)

Le *sujet-revenant* semble ignorer que la réalité extérieure est soumise au changement du temps et des circonstances : il est celui qui, dès le départ, regarde pour reconnaître les lieux mais finit par être regardé pour se laisser reconnaître par les autres afin d'alimenter le contenu significatif de sa propre existence. Dans cette tentative désespérée cependant, il est réduit à un objet faisant partie du décor qu'il a eu peine à reconnaître lui-même : non seulement les autres ne savent pas qui il est mais lui-même finit par douter du bien-fondé de son retour et de sa raison d'être là :

C'est là je crois que j'ai pleuré sans m'arrêter [...] Je ne sais plus me tenir, j'ai l'impression d'avoir perdu toute raison d'être là, l'impression de me perdre de vue moi-même : d'être sur une barque qui s'éloigne de la rive et d'être en même temps l'homme debout sur la rive qui regarde la barque s'éloigner, d'être le même homme sur le point de disparaître brusquement des deux côtés de l'horizon. (Efoui, 2008 : 33)

Cette citation qui se répète aux pages 122 et 123 traduit l'impossibilité pour le personnage de concilier les deux vies et les deux personnalités qui sont désormais les siennes. En effet, la métaphore de la barque qui s'éloigne vient rendre compte de cette partie de lui-même qui a été emportée par la cruauté de la guerre au point de lui voler son âme sans laquelle il demeure un corps

« vide », appelé à errer sans but essentiel ; situation absurde qui laisse penser à Roquentin, personnage principal de *La Nausée* (1938) de Jean-Paul Sartre, qui comparait la gratuité de son existence à celle de la racine de marronnier qui aspirait toute son attention. De même, le sujet-revenant fait l'expérience de la contingence qui serait l'absolu de toute existence, humaine ou matérielle :

L'essentiel, c'est la contingence. [...] la contingence n'est pas un faux semblant, une apparence qu'on peut dissiper ; c'est l'absolu, par conséquent la gratuité parfaite. Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même. Quand il arrive qu'on s'en rende compte, ça vous tourne le cœur et tout se met à flotter [...] J'étais la racine de marronnier. (Sartre, 1938 : 187)

Sartre englobe sous une même signification les notions d'absolu et de contingence dans l'irréversible phénomène de l'« Être-là ». Or, être-là suppose l'impossibilité d'échapper au présent et la nécessité de s'engager en vue de donner une nouvelle perspective à l'avenir bien que celui-ci reste incertain. Dans cette incertitude tout de même, Kossi Efoui introduit l'idée du dédoublement de son personnage (« ... d'être sur une barque qui s'éloigne de la rive et d'être en même temps l'homme debout sur la rive qui regarde la barque s'éloigner... ») qui peut ouvrir d'autres perspectives, notamment sur le plan esthétique. Ainsi, à défaut de reconnaître le passé et de le fixer définitivement dans le présent, le *sujet-revenant* s'invite et invite le lecteur à faire appel à une mémoire visuelle capable de produire un texte-image.

## **1.2. Mémoire fragmentaire et transfiguration de l'échec : écriture et visualité**

Art de la rétrospective, *Solo d'un revenant* peut-être lu comme un roman de la mémoire. On n'oubliera pas que tout exercice de la mémoire fait appel à la compétence cognitive de celui qui se souvient. Cependant, le paradoxe avec la mémoire comme le souligne Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), est qu'elle met à nue la problématique de la représentation dans un



temps présent d'un objet ou d'un fait passé. Autrement dit, la mémoire est une tentative de matérialiser ce qui n'existe plus.

C'est précisément ce qui arrive au *sujet-revenant* de Kossi Efoui dont les souvenirs ne coïncident pas avec la réalité. Conscient de ce vide qui rend compte d'une mémoire disloquée, il doit mettre en œuvre une technique pour ne pas oublier, ce d'autant plus que le motif de la guerre est une raison nécessaire qui justifie cet impératif :

Que vas-tu faire de ton retour ?

Quoi ?

Que vas-tu faire de ton retour ? Tu n'oublies pas nous, nous sommes pays en guerre.

Je ne sais pas combien de fois j'ai déjà entendu cette phrase depuis que je suis là, se dit le revenant. « Tu n'oublies pas nous, nous sommes pays en guerre ». (Efoui, 2008 : 47)

L'impérieuse nécessité de ne point oublier se justifie par le fait que le *sujet-revenant* doit se faire l'exorciste du passé malgré l'instauration du « Nouvel Ordre [qui travaille] au renforcement collectif de la croyance dans le pardon et le repentir... » (Efoui, 2008 : 49). Cette rétrospection douloureuse permet de mieux comprendre le présent en ce sens qu'elle se donne pour objectif une meilleure analyse des effets de la guerre qui retire réciproquement aux bourreaux et aux victimes leur humanité.

Il s'agit en réalité de créer un nouvel espace-temps, suspendu entre la nostalgie du passé et la précarité du présent. Pour ce faire, l'auteur use d'un jeu croisé entre espace réel et espace fictionnel, nature humaine et nature animale dont le marqueur sociogéographique est le « checkpoint » ; sur le plan esthétique, il déplace le réel de son lieu d'origine vers un *tiers-espace* chargé d'une temporalité et d'une axiologie nouvelles :

On peut les voir arriver jusqu'à la ligne de démarcation, entrer dans la Zone neutre. Entre un panneau marqué CHECKPOINT et un autre panneau marqué CHECKPOINT, on entend le crachin des mégaphones [...] il faut imaginer les regards mal fagotés par un affolement contenu [...] Il faut imaginer la ligne de démarcation, la Zone neutre, les points de contrôle, la foule vivante sortie de longues



forêts, des files d'hommes pourrissant sur pied, parlant une langue qui coule mollement comme lave, morve salive et sueur, une langue dans laquelle on finira par comprendre que l'odeur des forêt n'est plus celle des arbres. (Efoui, 2008 : 11-12)

De façon générale, un checkpoint constitue un poste militaire installé sur un itinéraire pour permettre le contrôle d'individus allant d'un point à un autre. Par ampliation métaphorique, ce poste de contrôle signe l'entrée des personnages de Kossi Efoui dans un nouveau monde. Le checkpoint devient ainsi le poste d'observation du lecteur qui, à l'instar du *sujet-revenant*, doit mettre en place une mécanique visuelle capable de conserver le passé.

Dans cette optique, l'auteur choisit de guider le lecteur à travers le texte grâce à un procédé narratif de type cognitif : il lui suggère d'ouvrir son esprit en vue de la (re)création mentale des événements dignes d'être montrés et non simplement racontés. Par conséquent, le lecteur doit faire preuve d'imagination pour sortir des pages qui la retiennent captive cette marche de réfugiés. Il n'est donc pas étonnant de rencontrer tout au long du récit, cet aphorisme qui sonne comme une obligation : « il faut imaginer... », stimulant la capacité psychique du lecteur afin de le pousser à « s'associer, souvent sans réserve, aux aventures et réflexions des personnages » (Pavel, 1988 : 19). Dans le même sens, Jean-Marie Schaeffer (1999 : 198), avec *Pourquoi la fiction*, déclare :

[Le rôle de la fiction] est d'activer ou de réactiver un processus de modélisation mimétique fictionnelle ; et elle le fait en nous amenant à adopter (jusqu'à un certain point) l'attitude (la disposition mentale, représentationnelle, perceptive ou actancielle) qui serait la nôtre si nous nous trouvions réellement dans la situation dont les mimèmes élaborent le semblant.

Les pensées de Pavel et Schaeffer sont, en tous points conformes au projet esthétique de Kossi Efoui. Pour ce dernier, le roman est avant tout un espace de formes en mouvements où le mot doit montrer la réalité avant de la décrire. Ainsi, l'orientation de la



lecture est dictée par l'occupation géographique des lettres sur l'espace de la page :

Avant de savoir lire les mots, les formes et les trames des lettres étaient pour mon entendement un théâtre de mimes où j'avais des visions. Je *voyais* des histoires dans les chemins tortueux que les lettres empruntent pour se hisser jusqu'à la page, comme on entre en scène. (Efoui, 2008 : 75)

On peut noter la persistance du dramaturge qui introduit dans le roman des éléments issus de l'univers théâtral. Pour lui, la fiction romanesque, au même titre que la fiction théâtrale, doit être l'objet d'une représentation scénique, à la seule différence que la scène théâtrale produite par le roman n'est pas physique mais mentale : elle tient à la faculté cognitive du lecteur à activer, à partir de signes graphiques, un monde visuel du récit. Au-delà de ce pouvoir de spectateur-metteur en scène traduisant la parfaite coopération entre le texte et le lecteur, l'auteur togolais se prononce sur sa conception du roman et son approche de la théorie des genres qui prescrit une séparation « institutionnelle » des genres littéraires.

Au final, l'écriture visuelle constitue le secours à une mémoire qui résiste mal à la pression psychologique et physique de la guerre. En rappelant l'urgente nécessité d'imaginer (« il faut imaginer... »), Kossi Efoui crée une autre façon d'écrire et de lire puisqu'au-delà de la vue, il pose les balises textuelles pour reconstituer l'environnement sonore du chaos dans lequel sombre Gloria Sud. On retient par exemple cette formule leitmotiv : « ATTENTION LA DOULEUR PASSE ATTENTION LA DOULEUR se relayant dans le même lamento ... » (Efoui, 2008 : 124). Cette formule mise en relief par des lettres capitales est la représentation visuelle et sonore de l'ambulance et du bruit qui l'accompagne à chacun de ses passages récurrents ; elle est surtout le rappel que la douleur – qui dérive de la catastrophe humanitaire – fait désormais partie de la vie.

## 2. Refiguration du réel et esthétique de la catastrophe

Le moment de la lecture, nous apprend Ricœur, dont la théorie de la triple *mimesis* fait partie du protocole théorique de Florent Gaudez, est une réécriture de la réalité par la logique de la fiction. Ainsi, pour cerner cette nouvelle figure issue de l'interprétation, nous étudierons le « revenant » comme principale catégorie esthétique d'une écriture qui dresse l'esquisse d'un réalisme catastrophique.

### 2.1. Refiguration et métaphore du revenant

Etre ou ne pas être qui dans le jeu des statuts/ Etre ou ne pas être  
quoi dans le jeu des rôles/ Etre ou ne pas être comment dans le jeu  
des simulacres/ Etre ou ne pas être où sur la scène des opportunités,  
où les simulacres font commerce (Efoui, 2008 : 67)

Le simulacre est vrai, martelait Jean Baudrillard dans *Simulacre et simulation* (1985), laissant supposé que le simulacre instaurait les lois de sa réalité en renversant les catégories de réel et fiction. En tant que simulation étrange de l'être humain, le revenant serait-il vrai ?

Depuis *La Polka* (1998) Kossi Efoui mettait déjà en scène le personnage du revenant en le posant comme catégorie narrative et esthétique. Par un tel procédé, le sillage de *Solo d'un revenant* était tracé puisqu'à l'époque, le troisième roman de l'auteur était déjà mis en perspective :

C'est ici que j'ai observé pour la première fois cette posture identique de corps forcés au repos, cette unique manière de se tenir qui restera pendant longtemps la marque caractéristique des revenants. Ainsi se désigneront plus tard, sur le chemin du retour, tous ceux que je vois assis là aujourd'hui, ceux dont je fais partie déjà sans le savoir, sans songer à le savoir. (Efoui, 1998 : 73)

*Le revenant*, l'avons-nous annoncé plus haut, serait abordé sous deux perspectives, notamment comme celui qui revient sur sa terre natale après un moment d'exil – nous l'avons appelé *sujet-revenant* –



puis comme le fantôme venu de l'au-delà sous une forme physique – nous le nommerons *revenant* pour marquer une différence terminologique et sémantique -. Au-delà du retour, nous considérons le *revenant* comme la condition humaine des individus des sociétés post-catastrophiques.

Jean-François Lyotard, dans *La Condition postmoderne* (1979) soutenait l'idée suivant laquelle la postmodernité serait l'apanage des sociétés dites post-industrielles. Sur les fondements de ce régime de catégorisation, nous pensons, sans bien entendu vouloir réduire le champ de signification du roman de Kossi Efoui, que certaines régions du Soudan, du Rwanda, du Congo, etc<sup>7</sup>, peuvent être considérées comme des sociétés post-catastrophiques en raison des conflits armés qui ont déstructuré la société.

Autrement dit, la réalité de la guerre affecte le fonctionnement de la société et bouleverse la conscience humaine de ces populations presque en perpétuel déplacement en raison de l'instabilité politique qui connaissent la guerre. Dans *Solo d'un revenant*, l'auteur fait preuve d'ironie et d'humour pour faire passer une réalité macabre :

Un retour triomphalement salué par des photographes de presse au moment où l'on atteint le dernier point de passage, l'épais mur blanc sur lequel le mot CHECKPOINT a été barré et remplacé par l'inscription BIENVENUE [...]

BIENVENUE AUX REVENANTS.

C'est ainsi que le peuple des quartiers appelle ceux qui franchissent la ligne pour la première fois depuis longtemps, dix ans, une vie ou deux, mille vies ou deux. Je suis là. Je suis là. Je suis là. Je suis là, se dit le revenant. (Efoui, 2008 : 27-28)

Souhaiter la bienvenue dans un monde en ruine relèverait de l'antiphrase, car le revenant, sur le plan physique et psychique est un être complètement déstructuré. Les traces de la guerre expliquent la fragilité qui fait de lui un « Autre » à ses propres yeux et à ceux des membres de son ancienne communauté. Il paie bien ce départ de

---

<sup>7</sup> Bien entendu, une telle affirmation reste valable dans la logique temporelle de la fiction littéraire dans la mesure où des pays tel que le Rwanda connaît une (relative) stabilité tant politique, économique que sociale.

l'ironie que les autochtones masquent dans la mention « BIENVENUE » en guise de salutation. Par ailleurs, la reprise de la locution « *je suis là* » laisse penser à un pincement que l'on se fait à soi-même pour vérifier que l'on est bien en vie ou éveillé. Elle permet surtout de demeurer lucide pour éviter de tomber en ruine avec le décor. Le *revenant* est de ce fait un être à l'identité improbable :

- Tu es un revenant.
- Je ne suis pas mort.
- menteur.
- Je ne suis pas mort.
- Le revenant, il ne se souvient plus du récit de sa mort.
- menteuse.
- Le revenant, il croit qu'il est dans la mort. Mais quand il ouvre le livre des morts, sa page est blanche. (Efoui, *op.cit* : 114-115)

Cet échange entre La Perla et le *revenant* vient conforter l'épigraphe du roman, à savoir « Les personnages de ce livre sont des êtres de fiction comme nous tous. Toute ressemblance, même fortuite, avec les vivants, les morts et les morts vivants, est donc réelle ». Le revenant est, pour ainsi dire à la fois un vivant ayant les caractéristiques d'un mort et un mort qui s'obstine à rester en vie.

Ce qui est certain c'est qu'il s'agit du récit d'une chute – celle de l'homme – que nous rappelait le personnage principal de *La fabrique de cérémonies* (2001), Edgar Fall, dont le patronyme ne signifie rien d'autre que « la chute » ou l'action de tomber :

Edgar Fall est de retour, avec cette sensation d'être perdu là, d'être là comme en passant [...] Aucune image d'une vie passée là. Pas même d'une année. D'un jour. Pas même d'une seconde. Comme s'il n'avait jamais, ou pas encore, vécu ce qui aurait pu, ce qui aurait dû, combler en flots d'images familières cette place vide, disponible, à l'intérieur de lui, qui s'était libérée en réponse à une injonction inconsciente de se souvenir. (Efoui, 2001 : 59-60)

Le *revenant* est l'être qui tente de se reconstruire comme un pays veut se reconstruire et renaître de ses décombres : « Le passé est



devant nous. Le futur derrière. Le présent, c'est la tranquillité plus ou moins grande avec laquelle nous traversons l'apocalypse » (Efoui, 2008 : 124). Il est suspendu dans un temps mythique et vit selon les principes de la catastrophe ; cette catastrophe par ailleurs génère la narration et donne au récit la ressource nécessaire à l'esquisse d'un réalisme catastrophique, c'est-à-dire dont la structure et les lois internes répondent aux codes de la guerre.

## 2.2. Esquisse d'un réalisme catastrophique

Un des principes essentiels de la mécanique stipule que lorsqu'un corps étranger s'introduit dans la structure qui régit le fonctionnement des éléments de même nature, l'organisation du système de ceux-ci s'en trouve affectée. Cette loi peut en effet prévaloir dans ce que nous appelons la nouvelle « mécanique du réel » à l'œuvre dans *Solo d'un revenant*.

Dans son ouvrage *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007), Bertrand Westphal considère le *réalème* comme la coopération homotopique qui existe entre le lieu et sa représentation ; le *réalème* serait, autrement dit, composé d'une série de marqueurs d'une référentialité extratextuelle. La mécanique du réel à laquelle nous faisons référence est commandée par les dix années de massacres qui retirent aux événements leurs commodités habituelles, et après lesquelles le narrateur opère son retour au pays natal : la dérive de la raison humaine a cédé le pas à une autre dérive humaine :

On peut les voir maintenant. On peut les voir marcher à travers les trouées fléchées dans le paysage pour guider les derniers dérivants que la forêt recrache. Par petites échappées. On peut les voir arriver jusqu'à la ligne de démarcation, entrer dans la Zone neutre (Efoui, 2008 : 11)

Ces propos sur lesquels s'ouvre le roman, s'ils révèlent une certaine étrangeté, introduisent néanmoins un présent qui donne au récit sa logique et un sens à cette nouvelle mécanique de l'écriture. Car, dans ce présent d'énonciation, la concordance entre espace-temps (« *on peut les voir maintenant* ») et espace géographique génère

un espace plus grand : « une zone Neutre » qui produit sa temporalité propre et finit par déterminer le sens de la vie de ces « dérivants » et leur nouvelle humanité.

En ce sens d'ailleurs, la construction du substantif « dérivant » – sous la forme d'un participe présent serait révélatrice du régime ontologique qui soutient la densité du personnage et la grammaire existentielle dont l'ensemble des règles permettrait d'établir le profil anthropologique de celui-ci. A l'intérieur de cette zone dite neutre, "la dérive" est devenue une « manière d'être », une marche sans fin qui s'inscrit dans l'action perpétuelle, à l'image d'un navire qui se laisse conduire au gré des flots et des vents, sans maîtrise réelle de sa destination finale.

A l'intérieur de cette « zone », le réel lui-même devient agonisant et conduit naturellement les personnages à se contenter de l'agonie comme « manière d'être » et posture les condamnant fatalement à une existence « bégayante », aussi inconmode qu'elle puisse paraître :

On entend l'homme à terre. On pourrait croire qu'il ne respire plus. Mais il y a ce son : un lointain sifflement, un chuintement têtue de la vie qui hante encore, un son minéral montant depuis on ne sait quelle écorce de la pâte du corps tassé à terre, entre mes pieds et les pieds de la table en bambou, cette respiration de gorge, semblable au morse que chante l'eau quand la chaleur du feu l'étouffe et la fait frémir, qui signale ce qui reste encore de forces à ce corps non pas pour respirer, à vrai dire, mais pour picorer l'air comme un poisson échouer (Efoui 2008 : 16).

Le dernier segment syntaxique de cette assertion témoigne de l'intrusion de la mort dans le périmètre de la vie, ou plutôt de l'usurpation de l'identité de la vie par la mort. Le personnage est ainsi la victime de la logique qui détermine le fonctionnement de cet espace sur le plan socio-anthropologique. Ainsi, dans le roman de l'écrivain togolais, et à travers la métaphore du poisson et du rivage hostile à celui-ci, se présente le tableau scandaleusement réaliste de ce que serait l'épreuve de la vie en ce milieu. L'écriture de Kossi Efoui démontre que les personnages, en échouant sur cette terre,



sont aussitôt piégés à l'intérieur d'une gigantesque machine qui réduit leur liberté au point de les broyer.

« Depuis longtemps la mesure pratique du temps est la nuitée » (Efoui, 2001 : 86), disait Edgar Fall dans la *Fabrique de cérémonies* ; formule qui ferait écho à celle de Samuel Beckett qui, évoquant la condition d'un de ses (anti)personnages, soutenait qu'« ...il n'y a pas d'êtres humains ici, ou, s'il y en a, ils ont fini de crier » (Beckett, 1953 : 15). A ces deux formules, *Solo d'un revenant* oppose la traque et la tuerie des hommes par d'autres hommes :

Comme une ruine soudaine, la saison des fuites qui allait advenir, la ligne de démarcation, la partition de Gloria Grande, cette guerre, le pays tout entier se rebranchant par petits paquets de lambeaux, cette guerre qui passera à la télévision sous le nom de clash interrégional [...] Cette guerre où l'on verra des régionaux traquer d'autres régionaux jusqu'aux gogues des sous-quartiers. (Efoui 2008 : 79)

La réalité macabre de la guerre, ironiquement nommée « clash interrégional », permet d'identifier non seulement le lieu de la création de cette nuitée mais également la forme qui dicte le procès énonciatif du réel de *Solo d'un revenant*. Selon les termes de cette citation, le dérèglement de la raison humaine dont nous évoquons la présence plus haut, ne se justifie pas totalement par l'atrocité de la guerre et ses effets. Dans ce cadre narratif, le plus écœurant est sans doute cette besogne peu probable, mais pourtant emblématique de la caractéristique criminelle la plus absurde : « des régionaux [traquent] d'autres régionaux jusqu'aux gogues des sous-quartiers ».

Aussi, en changeant son propre statut, le réel, par la même occasion, change l'humanité en animalité, conformément au contexte socio-politique en vigueur. Autrement dit, l'auteur invoque le passé pour focaliser le lecteur sur la source de la dérive humaine qui engendrera bientôt un autre type de rationalité : la raison bestiale qui confère à l'homme les caractéristiques comportementales de l'animal :

On a raconté comment une partie des derniers fuyards avaient été encerclés dans le bois. On a raconté la battue méthodique, les chants



d'allégresse accompagnant les cliquetis des outils de mort à travers le taillis, on a raconté la sauvagerie de la traque dans la forêt [...] Les hommes fauves qui reprisent le rôle des bêtes fauves dans le même décor d'éclatante verdure, on les appellera plus tard les lâches. Peut-être parce que contrairement aux animaux dont ils prenaient le masque, ils n'avaient nul besoin de la viande qu'ils tuaient ainsi, nul besoin d'en manger. (Efoui, 2008 : 96-97)

La panique, disait Mozaya, « pour l'instant n'a gagné que les mots » (Efoui, *op.cit.* : 81). A présent, ce passage témoigne de ce que la panique a corrompu les âmes en faisant des êtres humains des « Anomalies » (Efoui, 2008 : 81) tuant davantage par pur plaisir que par nécessité ; dans ce plaisir aux accents mortifères « Il faut imaginer la mort qui s'entraîne à rire » (Efoui, 2008 : 92) pour retirer au tragique les marques de sa laideur et « jouer à inventer le monde » (Efoui, 2008, 183).

## Conclusion

« On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire », souligne Kossi Efoui (2008 : 68). Pour sa part, cet article a prêté l'oreille au thème du retour au pays natal traité dans *Solo d'un revenant* pour mesurer les enjeux aussi bien narratifs qu'esthétiques d'une telle démarche.

Dans ce cadre, la démarche socio-anthropologique selon les postulats de Gaudez nous a conduit à envisager, dans une première phase, les notions d'exil et de retour comme des catégories préfiguratives du récit sur la base desquelles la fiction narrative problématise le réel en tant que sujet épistémologique (Gaudez). Suivant cet axe méthodologique, le retour se traduit *a priori* par un double échec : l'image mentale qu'il avait longtemps conservé de son pays n'est plus hélas conforme à l'image de celui-ci après le désastre causé par la guerre. Aussi bien sur le plan géographique que sur le plan social, le *sujet-revenant* ne trouve nulle part les repères qui lui permettraient de vivre en conformité avec un passé tombé en désuétude. Toutefois, la narration met en place des modalités visuelles de conservation de la mémoire qui consistent à



considérer l'univers de la fiction comme une succession d'images à visualiser avant de les lire.

La seconde phase de notre analyse, prenant le texte comme sujet sémio-anthropologique, nous a conduit à l'exploration de la « mystérieuse » humanité du revenant en tant que programme narratif de l'œuvre et sujet incarnant aussi bien la réalité fictionnelle que la réalité humaine. Au final, le *sujet-revenant* tout comme le *revenant* n'est autre que la métaphore que l'auteur emploie pour mettre en lumière ces humanités fragilisées par les conflits ayant eu lieu dans les sociétés dites post-catastrophique.

Ce traitement de la métaphore du revenant a permis d'amorcer enfin l'ultime étape de la démarche gaudezienne, à savoir la caractérisation du statut socio-anthropologique du revenant suivant une phénoménologie de l'acte de lecture qui conçoit le texte comme participant à son interprétation. Cette étude du *revenant* nous a conduit à reconnaître d'une part que le récit s'appuie sur une réalité socio-anthropologique si catastrophique que celle-ci finit par conduire le lecteur « jusqu'au seuil de l'irréel » (Amadou Koné) à travers les méandres d'un *réalisme catastrophique*.

Avec « les Enfants de la postcolonie » (Abdourahman Waberi), et particulièrement Kossi Efoui, les conventions littéraires sont abandonnées au profit d'une esthétique qui ne restitue pas la réalité dans sa banalité mais interroge sa complexité. Son écriture déroutante se joue de la notion de genre et questionne non seulement le statut de l'œuvre d'art mais également celui de la société parcellaire dont elle constitue souvent la contre-réplique.

## Bibliographie

- BAUDRILLARD Jean, (1985), *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée.  
BECKETT Samuel, (1953), *L'Innommable*, Paris, Minuit.  
BUGUL Ken, (1999), *Riwan ou chemin de Sable*, Paris, Présence Africaine.  
CESAIRE Aimé, (2000), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine.  
EFOUI Kossi, (1998), *La Polka*, Paris, Seuil.  
EFOUI Kossi, (2001), *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil.  
GAUDEZ Florent, (1997), *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortazar*, Paris, L'Harmattan.

L'énigme du retour ou les enjeux d'une esthétique de la catastrophe dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui

- LYOTARD Jean-François, (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- MABANCKOU Alain, (2011), *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Seuil.
- MICHAUX Henri, (1987), *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, nouvelle édition revue et corrigée.
- NOVALIS, (2002), *Le monde doit être romantisé*, Paris, Editions Allia.
- NIMROD, (2010), *L'or des rivières*, Arles, Actes Sud.
- PAVEL Thomas, (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- RICCEUR Paul, (1991), *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.
- RICCEUR Paul, (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- SARTRE Jean-Paul, (1938), *La Nausée*, Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER Jean-Marie, (1999), *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil.
- STRAUSS Leo, (2005), « Les trois vagues de la modernité », *Le Philosophoire en ligne*, n°25, pp. 167-180.
- TROUILLOT Lyonel, (2011), *La belle amour humaine*, Arles, Actes Sud.
- WESTPHAL Bertrand, (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.