

Quatorzième année, Numéro 29, printemps-été 2019, publiée en été 2019

Le sens de la trajectivité dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui

NIKRAFAT Shabnam

Doctorante

Université Shahid Beheshti

E-mail: Shabnam.nik66@yahoo.com

NAMVAR MOTLAGH Bahman

Maître-assistant

Université Shahid Beheshti

E-mail: bnmotlagh@yahoo.fr

(Date de réception: 11/10/2018 – date d'approbation: 25/07/2019)

Résumé

Le motif de la narration du retour au pays natal après une longue absence permet aux écrivains exilés d'évoquer de nouvelles dimensions des relations de l'homme contemporain à une patrie étrangère. *Solo d'un revenant* de l'écrivain togolais Kossi Efoui raconte le retour d'un exilé dans sa patrie qui a été le théâtre d'une guerre pendant son absence. Nous nous proposons ici d'étudier l'interaction entre le revenant et l'espace sensoriel de sa patrie à travers la notion de la trajectivité, que nous connecterons à la géocritique de Westphal.

Ainsi, nous analysons les éléments qui réduisent la position subjective du « revenant » en le lançant dans un chemin de devenir. Cela nous conduit à considérer le retour non seulement comme un thème, mais également comme un principe structurant dans lequel le concept de patrie, au lieu d'être limité dans les associations nostalgiques du sujet, illumine de nouveaux aspects de l'existence de l'homme dans l'espace.

Mots-clés: Retour au Pays Natal, Trajectivité, Géocritique, Devenir, Kossi Efoui.

Le rapport étroit de l'homme à l'espace où il se trouve a préoccupé des théoriciens qui ne veulent se limiter ni à la subjectivité pure ni à l'objectivité déterminante: ils s'accordent, chacun à son tour, sur le fait que « Le lieu n'est pas ce que l'on habite, le lieu nous habite, nous pénétre et nous confond. L'espace s'impose à notre corps défendant » (Harel, 2003: 84). Pour considérer l'homme et l'espace changeant l'un par rapport à l'autre, nous avons fait usage des notions de 'trajet', 'processus', 'trajectivité', 'médiance' et 'mésologie'.

Gilbert Durand, dans le domaine de l'imaginaire collectif et pour préciser le mécanisme des symboles, évoque le terme « trajet anthropologique » dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Il y explique que les sujets sont surdéterminés par l'interaction perpétuelle qui existe entre des structures inconscientes et des pulsions subjectives collectives d'une part, et l'environnement matériel et social, d'autre part (Durand, 1960: 38). L'usage que fait Durand du terme « trajet », inspire Augustin Berque dans sa théorie. En donnant autant d'importance à la géographie qu'à la culture, Berque s'occupe des relations réciproques entre les milieux humains et leur environnement¹. Il propose le terme « trajection » pour expliquer que la réalité ne se perçoit ni d'une façon proprement subjective ni d'une façon proprement objective, mais qu'elle se formule par le trajet entre ces deux pôles, entre la nature et la culture (Berque, 1987: 242).

L'intérêt porté par Gilbert Durand à l'essence animale de l'espèce humaine et sa tentative de ranimer le primitif face au rationalisme moderne inspire également Maffesoli (2014: 9-10), dans sa théorie de l'imaginaire social qu'il applique à la vie quotidienne postmoderne. Selon lui, l'homme postmoderne tend existentiellement à sortir de soi, et à s'élargir à quelque chose de plus englobant (la terre, le monde, les autres) (Le Pogam, 1998: 12). Maffesoli développe sa théorie avec cette présupposition que les sujets perdent leur puissance illusoire et ressentent la nécessité du contexte à

1. Le concept de « mésologie », comme le remarque Berque dans un entretien (2015: 573), contient l'étude des milieux que les sujets vivants se créent à travers les liens évolutionnaires et historiques qu'ils entretiennent avec leur environnement.,

travers une culture tribale. En fonction de cette idée, et s'intéressant à la subjectivité de masse, il analyse les situations dans lesquelles le sujet, en baignant dans l'atmosphère et dans un rapport intersubjectif avec les autres, s'éloigne de sa propre subjectivité et s'approche d'une sorte d'impersonnalité collective. Dans le même ordre, il parle de la « trajectivité » pour mettre en valeur l'intensité du présent qui résulte du lien intime et cosmique de l'homme à l'espace (Maffesoli, 2005: 13-14).

Ce que Maffesoli a appliqué dans la société postmoderne, Deleuze l'avait élaboré dans sa définition sémiotique¹ de l'œuvre d'art. Il explique le trajet comme un processus qui n'obéit ni aux pièges de l'objectivité ni aux associations subjectives (Deleuze, 1964: 49). Au-delà de l'ego transcendantal dominant les discours narratologiques et autobiographiques, Deleuze propose l'idée d'un sujet en devenir et expose les conditions de la formation du devenir-animal et d'un impersonnel chaotique (Deleuze, *op.cit.*:187). Cet impersonnel dont parlent Maffesoli et Deleuze est mis en valeur surtout par la priorité donnée à la relation entre le sujet et son environnement. Le sens de la relation, chez Deleuze, se comprend comme un refus des hiérarchies préétablies et des rapports extérieurs, au profit des connexions entre l'extérieur et l'intérieur et de leur enveloppement l'un dans l'autre (Deleuze, *op.cit.*: 77).

Notre corpus est constitué par *Solo d'un revenant* qui est une bonne illustration de la notion que nous venons de mentionner. Ce roman qui relève de la production littéraire francophone de la diaspora africaine a été publié en 2008 par Kossi Efoui, romancier et dramaturge contemporain d'origine togolaise. Le texte raconte l'histoire d'un exilé africain qui rentre, après dix ans, dans son pays ravagé par une guerre meurtrière. Le retour vers l'espace familial qui a été oublié affecte la subjectivité du revenant dont les impressions envers sa patrie évoluent tout au long de l'histoire. Bien que

1. Le terme « sémiotique », chez Deleuze, désigne tout ce qui pousse le littéraire dans le non-discours, dans la zone d'indiscernabilité, en éloignant le langage de ses « fortifications significatives » (Voir Sauvaganargues, 2005: 198).

dans *La Fabrique de cérémonies*, roman publié en 2001, il traite dans une certaine mesure le thème de retour tardif dans la patrie, c'est dans *Solo d'un revenant* que l'écrivain se préoccupe principalement et d'une façon plus cohérente de l'aventure du retour dont la narration engage la structure du roman et le langage au service d'un rapport significatif à l'espace.

Pour analyser la trajectivité dans ce roman, nous avons choisi une méthode de travail qui tient compte de l'évolution des sujets par rapport à l'espace sensoriel et matériel qu'ils vivent et qui les vit: la géocritique ne se contente pas d'expliquer chez le sujet-revenant le sentiment nostalgique qu'il cultive envers l'image rêvée de la patrie. Cette image lors du mouvement du retour est en proie à des changements imprévisibles dont les complexités supposent une approche géocentrée. L'importance donnée à la sensation de la vue par opposition à la paranoïa du cognitif (Maffesoli, 2004: 3), lie la trajectivité à la polysensorialité de Westphal. Ne se contentant pas de la suprématie de la vue, Westphal essaie de définir les autres sens qui véhiculent la perception dans l'expérience de l'environnement (Westphal, 2007: 215). Il montre comment la sensorialité influence sur la façon dont les sujets s'inscrivent dans le temps et dans l'espace. Dans une perspective holistique, Westphal propose l'idée de la polysensorialité pour étudier aussi bien la relation réciproque entre le sujet et l'environnement sensoriel que la relation qui unit les sens mêmes (Westphal, *Op. cit.*: 217).

Selon lui, le monde des sens influence sur la représentation que le sujet se fait du paysage; en d'autres termes, les sens déterminent la relation du sujet à son environnement et assurent le lien entre l'intérieur du sujet et l'extérieur du paysage (Westphal, *Op. cit.*: 218). L'étude de la perception du paysage sensoriel nous permet donc des analyses fécondes sur la prise de position et l'approche d'un narrateur envers l'espace qui l'entoure, puisque « la perception sensorielle est affaire de point de vue » (Westphal, *Op. cit.*: 222). Le point de vue peut découler du regard extérieur des voyageurs (exotique), du regard intérieur et familial (endogène) ou d'un regard entre ces deux types (le regard allogène des immigrants) (Westphal, *Op. cit.*: 208). Selon

cette typologie, Westphal définit la multifocalité comme une des bases principales de sa théorie, consistant à examiner la coexistence et l'interaction des différents regards sur un même espace. La géocritique westphalienne a également une vocation stratigraphique dans la mesure où la perception de l'espace ne peut pas être étudiée sans tenir compte de l'impact des différentes strates temporelles sur la représentation de l'espace. La complexité qu'engage l'aventure du retour nous permet de montrer que les différents points de vue du sujet-revenant sur l'espace découlent de la superposition des strates temporelles réactivées.

Il est à remarquer que la notion du trajet dans la géocritique a un sens deleuzien, parce que Westphal s'intéresse plutôt à l'espace qui se déterritorialise perpétuellement par les sujets en devenir. En outre, les sujets, dans la pensée géocritique, perdent leur subjectivité non parce qu'ils sont déterminés par les archétypes de l'imaginaire collectif, comme chez Gilbert Durand, mais parce qu'ils sont affectés par les représentations variées faites d'un espace commun. L'accent mis par Maffesoli sur la nécessité d'un espace sensoriel qui plonge les sujets dans l'impersonnel, nous sert à mieux préciser, dans le cadre de la géocritique, le mécanisme des relations qui jettent perpétuellement le sujet hors de sa centralité.

En fonction des théories évoquées, ces questions se posent dans l'étude du *Solo d'un revenant*: quelle position le sujet-revenant occupe-t-il dans ce roman et quelles sont les stratégies qui servent à réduire sa position subjective en l'engageant dans les rapports intersubjectifs? Dans quelles mesures la trajectivité donne-t-elle sens au processus du retour dans ce roman? Dans quel sens s'avance l'interaction entre le sujet et l'espace? Comment l'étude de la trajectivité nous permet-elle de considérer l'aventure du retour comme un principe structurant? Nous allons répondre à ces questions en cinq parties que nous conduiront en analysant l'évolution du sujet par rapport à son pays natal: sa libération par rapport aux images figées de sa patrie, l'intériorisation du paysage sensoriel, la constitution d'un présent hétérogène et enfin l'apparition d'une « animalité ».

1- Le revenant au croisement de l'espace et du temps

L'histoire du *Solo d'un revenant* est établie principalement sur la relation d'amitié entre le revenant et ses deux amis Mozaya et Asafo Johnson avec qui il a fondé, avant la guerre, un groupe de théâtre jouant des pièces engagées, dans lesquelles il s'amusait à dénoncer, par le jeu des simulacres, la vérité de la politique (Efoui, 2015¹: 67).

Avant que la guerre ne commence à détruire le Sud Gloria (le pays imaginaire du roman), et à la suite de la mort de la Petite Tante (un parent proche qui a élevé le revenant), le héros décide de quitter sa patrie pour s'installer dans le Nord Gloria. Dix ans plus tard, il revient chez lui alors que Mozaya est mort. Par les lettres que lui envoyait Mozaya (resté au pays) pendant la guerre, le héros s'est rendu compte qu'Asafo Johnson est devenu complice du « nouvel ordre moderne » et du discours officiel qui a terrorisé les gens pendant la guerre, pour ensuite ignorer leurs traumatismes, tout en essayant d'imposer les images glorieuses d'une réconciliation mensongère. En fait, la réalité de la guerre est trop destructrice pour que les douleurs soient oubliées. Au milieu du chaos du pays après la guerre, le revenant suit son chemin qui aboutit à la Rivière¹, Province du ciel (SR: 121), le lieu d'installation d'Asafo Johnson, son ami infidèle de qui il est venu se venger. Bien que l'aventure du retour, dans ce récit, soit établie sur la narration linéaire de la recherche d'une personne perdue, le mouvement du retour n'y obéit pas aux formes habituelles de la reconstruction du passé.

Le revenant va d'abord à la maison d'Asafo. Mais celui-ci n'y est pas. Tout a changé, le revenant ne reconnaît ni la maison ni les personnes qui y habitent. Il a une impression d'étrangeté face à l'inconnue qu'il rencontre devant la porte de la maison qui lui était auparavant familière (SR: 31). Par ailleurs, le système de reconstruction qu'il voit régner dans sa patrie, aggrave, chez lui, une impression de perte qui s'adoucit pourtant avec les évocations du passé: les jours heureux qu'il a passés à côté de la Petite

1. Dorénavant désigné sous les initiales SR.

Tante, et un passé plus récent, les jours où il se divertissait avec ses amis au théâtre (SR: 66-69). C'est ce monde nostalgique dont le revenant ne retrouve que peu de traces. Le moment de la désillusion pour lui est le moment-clé où il ne peut pas faire correspondre l'image nostalgique de la patrie à l'espace qu'il a sous les yeux.

Alors que le passé représente pour le revenant la fluidité et la continuité, l'espace de la patrie actuelle est devenu inexprimable et le choqué. Toutefois, au lieu d'être une faiblesse, cette étrangeté devient la charnière autour de laquelle l'image perd sa fixité et subit des variations qui dans la narration du retour prennent un rythme rapide. Le revenant ne reste pas immobile, et ce sont ses déplacements dans l'espace qui déterminent l'instabilité de l'image de la patrie. Cette instabilité se manifeste par un mouvement d'aller-retour aussi bien entre les différents niveaux du temps présent (l'axe horizontal) qu'entre les différentes couches temporelles (l'axe vertical):

a- Axe horizontal

A l'encontre de l'image de la paix diffusée par les médias, le revenant décrit des scènes qui montrent les destructions et les ravages de la guerre. Par les déplacements du revenant à travers son pays, nous glissons des images officielles de propagande à la réalité des lieux ravagés. Sur son chemin, le revenant observe une ville en voie d'industrialisation, ceci mis en œuvre par des ingénieurs chinois. « Ces territoires ... vont être transformés par le savoir-faire des ingénieurs chinois en une zone économique unifiée et exploitée suivant de vastes lois d'ensemble, comme le veut le Nouvel Ordre Moderne » (SR: 172). Les nouvelles de l'exploitation des terres sauvages qui sont diffusées dans le grand quotidien *Le Temps Présent*, exposent des images officielles d'un pays unifié. En alternance avec cette exploitation, sont décrites l'errance des hommes et la pauvreté des enfants. Les déplacements du héros nous font passer des usines gigantesques d'une ville (SR: 179) aux terrains vagues couverts d'ordures qui, à la porte ouest de la même ville, sont devenus le lieu d'habitation d'enfants misérables (SR:181).

Le mouvement du retour, dans ce roman, est donc inséparable d'un mépris de l'image. Dans le dixième chapitre, le revenant choisit un kiosque de photographie d'où il peut observer le lieu de travail d'Asafo Johnson. Ce dernier enseigne dans un établissement privé fréquenté par des jeunes gens aisés qui assistent à des cours en anglais et appellent 'coach' leur enseignant. L'enseigne du kiosque est « Miracle de la Photographie », et la photographe essaie de photographier le revenant dans un décor factice. Au sein de l'espace paradoxal de la photographie qui fixe et immobilise, le revenant est plongé dans la multiplicité des voix et dans le bruit ambiant (SR: 187-188): il est attiré notamment par les jeunes de l'institut qui, à la fin de leur cours, bloquent le passage d'une moto d'ambulance, tandis qu'il entend aussi les portefaix qui portent sur leur tête les vêtements usagés des morts européens destinés aux Africains pauvres: « [...]les portefaix retenant sur leur tête des ballots de friperies qui débordent l'envergure de leurs bras levés » (SR: 189).

Ainsi la structure du récit est-elle établie sur le mouvement d'aller-retour entre l'unification et la dissolution de l'espace chez le revenant.

b- Axe vertical

Sur cet axe, ce sont les différentes couches temporelles qui fluctuent dans l'esprit du revenant.

En traversant les rues nouvellement baptisées par « le nouvel ordre moderne », le revenant pense à un quartier de rues sans nom où il y avait mille chemins imprévisibles et inconnus (SR: 65). Il ressent la douceur du passé en se rappelant des formes des lettres de l'alphabet avant qu'il ait pu les apprendre, et son intérêt pour ce qu'il y avait entre les lignes (SR: 75). Dans le même ordre, mais dans une couche plus récente du passé, le revenant se souvient de passages de sa correspondance avec Mozaya, où ce dernier racontait sa relation amoureuse avec une fille sourde et muette (SR: 137). Tout est en-deçà du concept du territoire et du langage, dans ce passé auquel revient le revenant à différents niveaux et qui contraste avec le fracas et le chaos du temps actuel.

L'installation dans l'Hôtel « Petit Pays » emmène le revenant dans une autre couche du temps, dans un passé où les grands personnages politiques venaient du monde entier dans son pays et s'installaient dans l'hôtel afin de discuter avec bienveillance des affaires publiques, encore que cette supposée charité ne les ait pas empêchés de poser un regard de dominant sur le pays du revenant. Ce dernier se souvient du son des hélicoptères d'où les sénateurs et les seigneurs tiraient sur les animaux dans la beauté exotique de la végétation africaine, si propice à la chasse (SR: 39).

Ainsi, l'aller-retour se réalise entre un passé lointain et vierge de tout langage, des passés plus récents et le temps présent. Parfois, ces couches s'interpénètrent tant qu'il est difficile d'en discerner la frontière: cela vient de la présence fantomatique du revenant qui erre dans son pays comme un mort revenu dans le monde des vivants. Il se croit mort en même temps qu'il ne trouve pas de récit pour pouvoir se l'expliquer; bien que l'interpénétration des niveaux du temps semble être naturelle et justifiée pour celui qui agit comme les morts, il faut en chercher le mécanisme dans le mouvement du retour.

En général, il s'agit d'un chemin de retour que parcourt le revenant, à l'inverse du concept homogénéisé de territoire. A travers ce chemin, il peut se débarrasser du poids de l'espace enfermant. Cette tendance n'aboutit pas, pour autant, à établir une solitude libératrice, elle engage le revenant d'une autre façon dans l'espace qui l'environne. Le mouvement entre les différents temps donne une représentation complexe de l'espace enveloppé dans un présent asynchrone à cause de la compossibilité des différents mondes (Westphal, 2000, 25). Il montre également une figure multifacée du revenant qui dans chaque période a un regard particulier envers l'espace. L'étude de la figure multifocale, chez le revenant, ne serait pas possible sans tenir compte des points de vue des autres personnages avec qui il a un rapport indispensable. Ainsi de l'étude des transitions entre les temps, nous arrivons aux glissements plus subtils au niveau de la focalisation.

2. Le réseau des subjectivités

Le sentiment d'étrangeté que le revenant ressent envers son territoire est récompensé, en quelque sorte, par ce qui le lie au regard de son ami Mozaya qui pendant la guerre était resté dans la patrie. Une grande partie des nouvelles qu'a le revenant de son territoire, vient de la correspondance qu'il a eue avec Mozaya depuis son départ. Ces mots se mêlent aux propos du revenant et à ses associations avec le passé: « Une histoire me revient depuis les lointaines lettres de Mozaya, où il disait... » (SR: 197, 198). Nous pouvons constater les premiers signes de la trajectivité dans le rapport intersubjectif (entre le sujet-revenant et Mozaya) par lequel la subjectivité du revenant s'ouvre sur l'autre: « C'est avec ces lettres qu'il m'arrive encore de remonter le temps, recherchant les indices qui m'auraient permis de mesurer, à leur juste dose d'effroi, ce qui allait advenir » (SR: 79). Au fur et à mesure qu'on s'avance dans l'histoire, on constate que le narrateur voit la plupart du temps à travers le filtre du regard de Mozaya. C'est par Mozaya qu'il a ressenti l'effroi de la guerre et qu'il s'est rendu compte progressivement des nouvelles d'Asafo: « il me disait en une seule ligne que notre ami était désormais occupé à jouer la comédie avec une 'vraie troupe', la compagnie de la Radio » (SR: 78).

De plus, lorsque le revenant retrouve enfin Asafo, il lui raconte les jours qu'il a passés au Nord comme spectateur (SR: 198). Nous entrons ainsi dans le regard extérieur du revenant. En d'autres termes, il a vu la guerre de l'extérieur bien qu'il en ait ressenti la terreur indirectement. À l'encontre de ce regard distancié, nous avons la terreur ressentie par Mozaya qui est directement touché de l'intérieur par la guerre ravageant la stabilité du territoire: « il disait qu'il ne savait plus comment cacher une peur inédite pour lui, une peur qu'il peinait longtemps à nommer d'un mot » (*Ibid.*). Or ces deux regards ne se décrivent pas séparément mais enveloppés l'un dans l'autre. Ainsi l'existence du revenant est-elle affectée à la fois par son point de vue allogène (qui se forme entre l'étrangeté due à l'exil et l'ancienne familiarité envers le pays natal) et par le point de vue endogène de Mozaya.

Il s'agit d'une liaison dont nous retrouvons l'annonce dans la fracture intérieure que l'étrangeté produit chez le revenant. En fait, l'étrangeté du revenant le fait sortir de soi à tel point qu'il peut se voir à la fois de l'extérieur et de l'intérieur. Il est saisi d'une « impression d'être sur une barque qui s'éloigne de la rive et d'être en même temps cet homme debout sur la même rive, et qui regarde la barque s'éloigner, cette impression de me perdre de vue » (SR: 32). Le revenant se sent si séparé de son propre corps qu'il ne parle que de ce qui l'entoure, même quand il comprend qu'il peut se retrouver: « C'est le grincement du portail plutôt que le bruit des mots qui m'a ramené à moi-même, ou plutôt dans les environs de moi-même » (SR: 136). Ces impressions justifient le jeu grammatical que fait le revenant dans l'évocation des moments de l'aliénation. Il fait alterner le pronom 'je' et 'il' pour parler de soi¹ (SR: 14). Ce procédé stylistique, en reflétant les moments où le revenant sort de son intériorité pour se regarder comme un témoin, manifeste bien la torsion dans sa subjectivité.

En effet, le revenant s'efforce en vain de se calmer en répétant pour soi: « Je suis là Je suis là. Je suis là. Je suis là, se dit le revenant. Comme on parle à un enfant inquiet » (SR: 28); en vain, puisque sa subjectivité cesse d'être unie et individuelle: il n'est pas seul dans son mouvement de retour. À l'encontre d'Asafo Johnson qui a été au service de clichés mensongers, d'autres personnages, par le refus du pardon et de l'oubli, se connectent au revenant: Maïs, David Watson, Marlène.

Si les lettres de Mozaya fonctionnent comme l'œil intérieur du revenant, ce dernier bénéficie également du point de vue de Maïs, un garçon de dix-sept ans qui a été soldat pendant la guerre. Maïs lui parle des bars et des brasseries qui n'ont pas été fermés pendant les événements. Dans le chemin qui conduit à Asafo, il montre la route au revenant, puisqu'il connaît tous les détours imprévisibles. Il est celui qui aide le revenant à préparer les armes

1. Nous en constatons un exemple dans ces phrases: « Et dans ce temps, rien ne serait arrivé qui justifie que je sois ici. Rien ne serait arrivé, se dit le revenant, rien qui m'ait conduit jusqu'ici, dans ce temps chaotique où je ne sais plus ce que veut dire l'habitude de vivre » (SR: 137).

qui doivent tuer Asafo. Derrière les quotidiens qui ne reflètent jamais la montée du nombre des crimes et des actes inexplicables dans le pays, Maïs lui raconte les actes de vengeance des personnes dont l'âme est vide de tout pardon et de toute réconciliation (SR: 49). Ainsi, l'acte et le désir de la vengeance et du meurtre ne concernent pas que le revenant, mais toute la collectivité.

Maïs présente également au revenant une bande de percussionnistes appelés « Cantankerous »¹ et quelques personnages qui vont l'accompagner un certain temps. David Watson, l'ami de Maïs, est un bénévole américain qui se présente régulièrement à Rivière 1, l'association d'art-thérapie du Sanatorium où il essaie de soulager les souffrances des enfants traumatisés par la guerre (SR: 125). En emmenant dans sa jeep vers Rivière 1 le revenant, Maïs et sa bande de musiciens, Watson apparaît comme quelqu'un dont le regard est allogène. Bien qu'il vienne d'Amérique, il n'est pas étranger aux problèmes qui font souffrir les enfants de la guerre. Il dit que ces enfants n'arrivent pas, comme les enfants ordinaires, à dessiner des maisons ou des arbres. Ils tendent plutôt à dessiner des abstractions incompréhensibles par des traits, des points dispersés et des lignes SR:184).

Watson est accompagné également de Marlène, une femme qui a été mise enceinte par un homme qu'elle a perdu et dont elle veut chercher les traces à Rivière 1 (SR: 147). Elle a travaillé dans un Centre où l'on donne asile aux filles errantes qui sont devenues enceintes suite aux viols de l'ennemi. La fermeture irresponsable de ce Centre ainsi que la tristesse des jeunes mères qui n'éprouvent aucune tendresse envers leur bébé illégitime, ont fait de Marlène une femme au comportement énigmatique. Elle se caractérise notamment par ses rires soudains au son inhumain. Alors qu'elle est silencieuse à côté des hommes, elle parle aux oiseaux. Elle adore filmer la mer et c'est elle la voix de soprano dans la musique jouée par la bande de tambours (SR:164, 166).

1. « Rôleurs » en anglais.

Ces personnes, qui parcourent le même chemin que le revenant, partagent avec lui le sens de la libération de l'ordre établi, bien qu'elles soient différentes les unes des autres. David Watson qui ne souffre pas comme le revenant de la longue absence, a un regard plus intérieur envers la guerre et son effet destructeur. En revanche, le revenant est dans une telle confusion qu'il a du mal à bien entendre les propos échangés dans le Sanatorium des enfants errants. Quand on lui demande son point de vue religieux, il dit qu'il a le point de vue ennuyé d'un aveugle qui regarde le ciel (SR: 53). La consommation de la « poudre noire » intensifie cet état chez lui. Tout cela justifie bien que le discours du sujet revenant soit tout le temps déplacé, dissocié et entremêlé d'autres discours. Par exemple, au moment où le revenant rencontre Asafo, il entend la voix de Maïs: « Je me souviens d'avoir dit ça, mais je crois que c'est la voix de Maïs. Dans mon for intérieur une voix ressemble à la voix de Maïs, dans un volume assourdissant » (SR: 201).

Le revenant est donc vide de toute subjectivité. Le prestige du sujet regardant diminue ainsi au profit de sa dispersion dans un ensemble de subjectivités. Nous constatons que le point de vue du revenant est différent de celui de ses autres amis, mais il n'en pas moins vrai qu'un réseau de relations et un trajet se constitue entre lui, l'espace et les autres que nous allons caractériser à l'aide du concept de polysensorialité. Le rapport du revenant avec les autres est inséparable de la perception de l'espace. De ce fait, les voix et les bruits errants jouent un rôle important dans ce récit.

3- La perception auditive

Le rapport sensoriel à l'espace, selon ce que nous avons vu chez Westphal, relève de la représentation qu'a le sujet de son espace entourant. Dans *Solo d'un revenant*, le sentiment d'étrangeté du revenant envers l'espace se traduit par le sens de l'ouïe. Il a du mal à comprendre la familiarité des syllabes. Les voix précises se confondent pour lui avec les bruits environnants: il entend les sons ordinaires comme des bruits en

désordre, ce qui renforce son sentiment d'étrangeté. Les sons qui peuvent relativement le libérer de cette confusion sont des sons aussi banals qu'un grincement du portail: « C'est le grincement du portail plutôt que le bruit des mots qui m'a ramené à moi-même, ou plutôt dans les environs de moi-même » (SR: 136).

Les voix envers lesquelles le revenant se sent étranger ne lui parviennent qu'après un long délai. Quand le revenant entend la voix d'Asafo à la radio, il parvient difficilement à établir un lien entre la voix de son ami et les mots qu'il prononce: « c'est en vain que j'ai tenté d'accorder sa voix avec ces mots » (SR: 104). A la fin, quand le revenant trouve Asafo, il le suit pas à pas comme une silhouette. Ce dernier apparaît au revenant dans le retard et la discontinuité. Les propos d'Asafo franchissent de longues voies pour arriver au revenant: « Je lis sur tes lèvres depuis un lointain isolement phonique (SR: 197). Le revenant se sent même étranger à sa propre voix de telle sorte qu'il parle de soi comme d'un autre isolé: « Il me semble que je lui parle. Il me semble que je parle fort. » (*Ibid.*)

Après avoir tiré sur Asafo et alors qu'il court dans les rues vides, le souvenir, sous forme d'archives sonores, se cristallise dans l'esprit du revenant, tant les lieux sont associés aux sons et aux voix: « Je ne sais plus dans quelles rues vides je cours, pendant que dégringolent sans fin, depuis quelque vieux rayon du souvenir, les archives sonores des protestations isolées, désespérément humaines, qui avaient agité les rues de Nord Gloria au commencement de la guerre » (SR: 202). Or l'importance des voix ne se limite pas aux souvenirs: elles ont une présence plus réelle dans l'histoire, comme en témoigne l'effet produit sur le revenant par les voix venues des cimetières.

Le monde des vivants qui est à peine perçu par le revenant est totalement en contraste avec celui des morts. Le revenant est attiré par des pleureuses qui, du cimetière jusque sur les places publiques, errent dans la ville et répètent le nom des disparus tout en criant des mots imprécis. Alors que la voix d'Asafo Johnson lui parvient par effraction, la voix de ces femmes, qui

se présentent comme une menace pour « le nouvel ordre moderne », envahit le revenant: « 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 » (SR: 204-205); ainsi la rencontre du monde extérieur avec l'intérieur du revenant se réalise par la constance de la voix des femmes qui va au-delà du sens de l'ouïe en envahissant l'intérieur du revenant.

A ce sujet, on notera que les sons qui touchent tant le revenant, n'ont pas de signification et viennent de la part de personnes errantes qui sont exclues par la police de la ville: « Un martèlement continu de syllabes sans signification, avec des cratères dans la mémoire des mots et des noms » (SR: 204). Les femmes, par la répétition de ces syllabes sans signification, luttent contre le sens imposé du discours du pouvoir. L'errance de ces femmes devient remarquable quand leur situation fait contraste avec celle d'Asafo Johnson et tout son entourage qui ont trouvé une situation solide dans la patrie, grâce à leur complicité avec le « nouvel ordre moderne ». Ce rapport entre la solidité (la situation d'Asafo) et l'instabilité (la situation des pleureuses) se trouve inversé dans la perception qu'a le revenant de l'espace. Ainsi c'est la perception auditive qui détermine le rapport du revenant à l'espace environnant. Voyons maintenant comment les subjectivités se trouvent enlacées, d'une manière à la fois éclatée et cohésive, par la perception sonore.

Le revenant remonte le temps jusqu'à l'enfance de Mozaya et le destin de ses parents dont l'évocation est inséparable des voix. Il décrit le quartier Lamentin où la vie de Mozaya s'est formée, où se raconte la vie de son père immigrant et toujours en mouvement. Le revenant ne connaît le père que par les lettres de Mozaya qui lui même ne connaît son père que par l'histoire racontée par sa mère comme en rêve. Nous apprenons ainsi que le père s'est noyé dans l'océan lorsqu'il y était en train de se divertir avec sa famille (SR: 86). De ce père voyageur, il ne reste d'héritage pour Mozaya que les mots d'une chanson que le père écoutait pendant ses insomnies et qui deviennent

plus tard la berceuse de l'enfant: « *Who's that woman walkin* ». La mère de Mozaya accrochait sa propre voix *Hummm – mmm Hum Hummm – mmm Hummm – mmm* à la voix du disque, moins pour endormir l'enfant que pour lui faire comprendre que son père entendait d'autres voix en écoutant sa chanson préférée: celle des bagnards, des esclaves en fuite, les aboiements des chiens et le cri des oiseaux migrants (SR: 87-88).

La phrase clé rapportée du père « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire » que la mère murmure à l'oreille de l'enfant, se répète tout au long du roman comme une incantation. Plus tard, cette phrase tombe dans la bouche de Mozaya qui grandit et devient un jeune intellectuel. Il rapporte pour ses amis ces mots de son père: « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire » pour dire qu'il faut lire les livres attentivement (SR: 68-69). Il s'agit d'une formule dont le locuteur devient moins important que le pouvoir de s'inscrire dans la trame du récit. En fait, ces mots garantissent également le glissement de la subjectivité du père de Mozaya dans celle du revenant du fait qu'ils forment la structure de sa perception. Nous avons relevé les passages où les différentes voix hétérogènes coexistent dans l'interaction du revenant avec l'espace:

- Les voix des pleureuses manquent d'harmonie dans la perception du revenant: « Un martèlement continu de syllabes sans signification, avec des cratères dans la mémoire des mots et des noms, pour dire qu'on n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire, pour dire ce qui ne passe pas, ce qui ne s'efface pas ». Simultanément à la prononciation des sons imprécis, les pleureuses récitent le nom des morts. Nous entendons également la voix du revenant qui, en répétant le nom de Mozaya, mêle sa voix à leur chœur: « — Mozaya. Mozaya. À plusieurs reprises, j'ai rappelé ce nom. Comme ça m'est arrivé, il y a quelques jours, de le lâcher, membrane sonore après membrane sonore, dans le chœur des Pleureuses » SR: 200). Par ailleurs, les

gens lancent aux pleureuses des papiers portant le nom de leurs proches disparus pour qu'elles les récitent également.

- En voyant les vidéo porno circuler parmi les gens, le revenant se rappelle les vidéos amateurs qui captaient pendant la guerre des scènes de massacre où les chairs s'agrippent et se confondent comme dans les vidéos érotiques, avec cette différence que dans ces dernières, il n'y a plus de malentendu dans les confusions des corps. (SR: 45-46)
- La voix étrangère d'Asafo et son corps familial coexistent dans la perception du revenant. L'être d'Asafo, qui semble si éloigné pour le revenant, est un mélange de familiarité et d'étrangeté (deux éléments asynchrones) dans un axe synchronique: « j'ai entendu une voix étrangère sortir brutalement du corps familial » (SR: 198). C'est pour la même raison que le revenant fait usage de l'expression contradictoire « intimité sans partage » pour parler d'Asafo qu'il compare à un dormeur: « Le décor de son rêve, intimité sans partage, nous sépare comme une éternité ou comme l'oubli ».
- Alors que la radio sur la route donne des informations sur « le Nouvel ordre Moderne », dans le but de prouver l'union du pays, c'est le soprano de Marlène que le revenant entend le plus nettement; ce soprano dont les passages alternent avec les informations à la radio, brouille l'annonce des chiffres de l'histoire à marche forcée:

C'est la fin du jour, l'heure où, sur toutes les fréquences, on fait le bilan chiffré de l'histoire en marche forcée depuis Oklahoma City, Barcelone ou Tel Aviv, j'ai du mal à entendre la radio, c'est le soprano de Marlène qu'on entend *This is the end / My only friend The end*.

Ces voix s'accompagnent également du rythme que produit Watson sur le volant: « David Watson tape un rythme brouillé sur le volant, puisé dans la nuque par le soprano irradié de Marlène » (SR: 172-173). La perception

206 Plume 29

sonore devient ainsi un instrument grâce auquel le revenant présente d'autres possibilités à côté des répétitions du discours politique pour en atténuer la force.

La sensation de l'ouïe fonctionne comme un fil qui attache le père à la mère, la mère à Mozaya et ce dernier aux autres. Le sens de l'ouïe se multiplie; plusieurs voix se font entendre en même temps, s'enchaînent sans qu'elles se situent dans le même axe temporel, sans qu'elles soient synthétiques ou harmoniques. Cette coexistence témoigne d'une trajectivité qui, comme le remarque Maffesoli, nous permettra de penser à la simultanéité et à un présent complexe tragique qui contient toutes les contradictions en soi sans qu'il y ait de solution dramatique (Maffesoli, 2005: 14).

4- Vers l'impersonnel

La diversité des voix relève d'un rapport réciproque entre l'homme et l'espace, puisque les voix commencent à affecter les hommes en les inondant. Le premier signe de la sensation intense vient de l'enveloppement du sens de l'ouïe dans le toucher, chez la mère de Mozaya qui sent physiquement à l'oreille la voix de son mari: « non pas le souvenir de sa voix mais la sensation physique, le toucher de la matière sonore dans l'oreille. Comme il arrive que l'évocation de quelqu'un vous ramène aussitôt son odeur dans le nez » (SR: 88). Donc les sons touchent le corps aussi bien que l'esprit. Les 'hummm hummm' que la mère murmure comme une incantation fonctionnent comme un écho aux sons qui la touchent. Nous avons aussi le souvenir de la voix de la petite tante qui se mêle, dans la perception du revenant, au sens du toucher: « j'avais l'impression que sa voix était encore du toucher » (SR: 76).

Nous constatons progressivement l'augmentation du pouvoir des sons, lorsque le revenant raconte pour Asafo les fréquents moments où il a visé à bras tendu les bruits errants venant de la fenêtre ouverte de sa chambre (SR: 200). Ces mots montrent à quel point les voix habitent à travers le sujet-

revenant; elles trouvent même une telle corporéité que le revenant les appelle ‘ces êtres sonores’:

J’ai visé dans le tas, tous ces êtres sonores envahissant la chambre et les couloirs, alourdis par le vent, combien de fois j’ai visé dans le chant des ouvriers nocturnes accrochés au flanc de la colline, occupés à ériger des pylônes aux endroits où les ouvriers du jour avaient dégagé les arbres abattus, j’ai visé les ahans, j’ai visé le rythme rouillé des machines, combien de fois, en compagnie de Maïs me tenant le bras, amusé, collé contre mon dos, j’ai visé dans les longs coups de sirène qui signalent aux portefaix endormis l’arrivée d’un bateau. (*Ibid.*)

En général, si l’entité collective commence par les affections et les perceptions partagées de quelques subjectivités comme les murmures imprécis de la mère de Mozaya, les cris insignifiants des pleureuses ou les musiques sans rythme des musiciens, elle continue dans un processus, dans un devenir deleuzien, en ce sens que les sons se distancient de leur émetteurs et se dispersent dans l’espace: « Tous ces êtres sonores envahissant la chambre et les couloirs, ». En d’autres termes, si dans les ‘hummm humm’ de la mère et les syllabes insignifiants des pleureuses, l’objet se perd en raison du manque de sens, dans le processus de l’indépendance des sons, les sujets perdent également leur primauté. Il n’en reste que le chant (des ouvriers), les ahans (des bagnards) et le fracas (des portefaix). Ces voix sont les mêmes voix qui troublaient le père de Mozaya dans l’écoute de sa chanson préférée. Ainsi la subjectivité du père de Mozaya se réfléchit-elle dans celle du revenant. Cette coïncidence renvoie les sujets à l’arrière-plan. En effet, la coexistence des voix éloignées et proches, compatibles et incompatibles, finit par avoir pour fonction d’exercer une force au-delà de la subjectivité du revenant, de celle du père et de celle des possesseurs des voix en les poussant vers une sorte d’impersonnalité. C’est le cas de la phrase clé¹ du père de Mozaya qui, après avoir retenti en écho parmi les sujets (du père de

1. « On n’entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire. »

Mozaya à sa mère, à Mozaya lui-même, puis au revenant), se détache des sujets pour s'inscrire dans la structure du récit (comme nous venons de le préciser), même si elle ne se répète pas directement et mot à mot.

Il n'en est pas moins vrai que cet impersonnel ne se réalise pas séparément des individus mais à travers eux (Deleuze, 1972, 332). Deleuze voit le but de l'art et de l'esthétique dans le principe qu'il explique à propos de la peinture de Cézanne: « l'homme absent, mais tout entier dans le paysage » (Deleuze, 2013, 158-159). Donc l'étude du rapport des sujets à l'espace nécessite que nous prenions de la distance à la fois par rapport au subjectif et à l'objectif (l'espace d'un pays ruiné) pour constater une trajectivité qui définit les sujets dans et par l'espace. C'est par l'intermédiaire de l'ouïe que le paysage extérieur s'intériorise dans les sujets intégrés dans l'espace.

Le rire dont les vibrations se dispersent d'une personne à l'autre dans l'espace nous donne un exemple du contact direct des sujets avec l'espace. Le rire n'est pas attribué, dans ce roman, à la perception normale et consciente des personnes. Il vient d'une réaction inconsciente et instinctive devant le non-sens du monde:

- Le revenant fait des mouvements comiques devant l'aspect artificiel et drôle des formalités exécutées par les agents du « nouvel ordre moderne » pour recevoir les exilés revenus: « Et le revenant ainsi accueilli après la durée et la dureté des formalités pince son costume. Pour rire » (SR: 28).
- Mozaya éclate de rire quand il atteint l'âge où il peut comprendre la chanson que son père chantait: « Et quand plus tard Mozaya, celui qui n'est encore qu'un enfant, comprendra assez la langue du père pour traduire, il dit qu'il éclatera de rire devant cette énigme *Me faut continuer le voyage / Jusqu'à ce que je me trouve quelque part où aller* » (SR: 89).
- Marlène rit bizarrement lorsqu'elle raconte au revenant sa triste vie.

Le rire de Mozaya devant l'absurde du monde aussi bien que le rire de Marlène devant la souffrance du monde sont moins une réaction hystérique ou mélancolique qu'un désir de vivre en deçà du langage. De ce point de vue, il n'y a pas de différence entre le rire et les pleurs dans ce roman. Le rire de Mozaya est lié au rire de Marlène et même aux cris des pleureuses dont la voix se compare au bruit de la mer: « le peuple de femmes bruissant et claquant comme la mer que voulait filmer Marlène » (SR: 204).

Les actes de vengeances inexplicables que raconte Maïs, les abstractions éclatées que dessinent les enfants de la guerre dans l'association de David Watson, les syllabes sans significations que pleurent les femmes errantes, tout cela s'épanouit et s'accomplit dans les rires impersonnels de Marlène qui l'éloignent de tout caractère humain. Quand elle parle de sa vie avec le revenant, le rire se soulève et s'abaisse comme une vague au milieu de ses propos:

C'est comme ça que son rire est arrivé. Elle n'a pas arrêté de rire et de répéter « Toi aussi, tu vas lui dire », elle n'a pas arrêté de déchiqueter la phrase avec les zigzags de son rire hoquetant entre les syllabes qu'elle ponctuait de pfff et de krrr-hi, de krrr-ha, de sorte que son corps, à la fin, projetait des sons qui n'étaient plus d'aucune articulation humaine, semblables au bruissement que certains saxophonistes proches des oiseaux peuvent déclencher dans le corps de leur instrument. (SR.: 148)

Nous voyons que les mots se détachent de la sémantique au profit de ma mise en valeur de leur aspect sonore. Le procédé enrichit la langue en lui accordant une puissance « asubjective et asignifiante » (Sauvagnargues, 2005: 97), ce dont nous avons vu également les marques dans les syllabes prononcées des pleureuses et les « humm humm » de la mère de Mozaya. Ce pouvoir de la langue est proche du critère de l'œuvre d'art qui, chez Deleuze, est sa capacité de « rendre sensibles les forces qui ne le sont pas » (Cité in SR: 107). L'état extrahumain libère Marlène de la conscience subjective pour la lier à la nature et à l'univers. Son rire fait écho aux voix indistinctes de la mer:

210 Plume 29

La voix de Marlène touille une bouillie de mots balbutiés où l'oreille distingue les sons *mer, la mer* et, petit à petit, la phrase entière de plus en plus audible qu'elle psalmodie comme un vœu sibyllin à une divinité de la nature. (SR: 164)

L'ouïe engage et fait baigner le corps de Marlène dans l'espace, en lui permettant de vivre le présent dans toute son intensité. « L'existence intense » se caractérise, surtout chez Maffesoli, par les émotions partagées et la sortie de soi, sortie dont la réalisation est possible en se libérant de l'ordre établi et des préjugés (Maffesoli, 2005: 13). Ce qu'illustre la multitude des voix produites par la bande de musiciens auquel le soprano de Marlène est mêlé:

Une multitude de voix se joignant à eux dans le jardin I am a stepping walking razor, de sorte que même Marlène, on entend son soprano sautiller jusque dans le salon, devançant ou rattrapant le chœur, et on ne peut pas s'empêcher de l'imaginer traversant sa tristesse à présent au pas de polka piqué sur un air martelé de reggae. (SR: 137-138).

Cette atmosphère de fête mélancolique¹ fait que la finalité et l'avenir se vident de sens. Marlène est venue à la recherche de son ami, pourtant elle a l'air si perdue qu'elle change d'avis d'une seconde à l'autre. Son indifférence totale se manifeste surtout quand elle n'a aucune idée du chemin qu'elle suit. Elle se compare à une clé qu'on tourne dans un sens puis dans l'autre (SR: 146). C'est presque la même chose pour les femmes pleureuses qui ont quitté leur vie ordinaire pour se disperser, par les sonorités, dans l'espace.

Progressivement le langage bizarre de Marlène l'aide à communiquer avec les animaux, elle parle aux oiseaux dans une langue semblable à celle de ses rires: « sa bouche poussant hors d'elle un rire semblable aux sons qu'à présent elle échange avec les oiseaux. Comme une langue commune. Ce que

1. Chez Maffesoli, cela finit par un sentiment de jouissance.

je prenais hier encore pour un rire était peut-être une langue qu'elle parlait dans un état de corps animal » (SR: 163). Ainsi résonnant dans l'espace, de Mozaya jusqu'à Marlène, le rire survole les subjectivités en ayant pour fonction de les transformer en devenir-animal tout en les conduisant vers l'impersonnel. Dans ce contexte, l'animalité n'est pas inférieure à l'humanité. En revanche le devenir-animal est une puissance qui dépersonnalise l'homme en le poussant à faire l'expérience de l'anomalie et à habiter un ailleurs imperceptible (Viennet, 2009: 4-6).

Donc, comme les sons, le rire s'extrait des êtres et fonctionne comme le point de jonction entre les sujets et le cosmos. Une telle connexion avec la nature et les animaux se voit également chez le revenant pour qui l'originalité vient du temps sans mesure où la Petite Tante lui parlait d'un passé lointain où « les animaux parlaient » (SR: 207).

Libéré de tout imaginaire et de tout souvenir sur la patrie, le revenant finit par se laisser emporter par une « nostalgie sans origine » et revient aux jours de son enfance où il contemplait, à côté de la Petite Tante, l'espace lisse du ciel. La vue, dans le mouvement hasardeux et libre des oiseaux migrateurs, de l'errance de ceux qui ont dû quitter leur territoire, dégage bien le vrai sens d'une telle nostalgie sans racine et d'une identité aérienne: « le corps de l'homme est créature de l'espace » (SR: 207). Cette évocation de l'identité dont l'origine se retrouve dans l'espace du ciel, justifie les errances du revenant dont le mouvement du retour est pourtant censé être dirigé vers un but (tuer un ami traître).

L'errance du revenant est renforcée par l'échec, dans la scène finale, Il se voit incapable de tuer Asafo, quand il l'affronte. Il lève l'arme mais il n'arrive pas à tirer sur Asafo, ayant perdu toute motivation et jusqu'au sens de son geste: « Je suis un mauvais élève concentré sur les étapes d'une opération dont le sens et la nécessité lui échappent au fur et à mesure qu'il croit avancer, cancre consciencieux ralenti par le doute sur la clarté promise au bout » (SR.: 201). C'est pourquoi il court dans le vide pour échapper, pour se libérer du poids de l'espace.

Conclusion

À la recherche du sens que la trajectivité donne au mouvement du retour, nous avons remarqué que l'espace de la patrie est inséparable des perceptions du revenant. Par l'étude polysensorielle, nous avons vu comment les éléments extérieurs se sont intériorisés dans la subjectivité du revenant, tout en l'inondant. Nous avons noté que la patrie sort pour le revenant de son statut d'objet extérieur et ne répond plus aux associations subjectives notamment à partir du moment où il constate l'échec de ses rêveries.

Ainsi, dans la recherche identitaire, le sujet-revenant devient un sujet en devenir à un niveau collectif et connectif. Dans *Solo d'un revenant*, sans qu'elles soient des parties d'une totalité unie, les subjectivités s'interpénètrent par les sens. Nous avons noté, dans le cadre de la géocritique, comment le revenant, en se vidant de sa propre subjectivité, devient le lieu de la coexistence d'une collectivité hétérogène. Comme si tout le monde n'est qu'une personne, et une personne est tout le monde dans toute son hétérogénéité. Bien que le revenant semble si passif, nous ne pouvons pas donc réduire son rôle à un simple témoin d'un pays ravagé par la guerre.

Un autre résultat d'une étude du 'trajectif', est la mise en valeur du retour, non comme un acte qui conduit à un but, mais comme un processus qui tend à être, dans *Solo d'un revenant*, sans début et sans fin. Nous pouvons en déduire que la trajectivité a un sens accompli et profond dans ce roman. En effet, l'élimination progressive du but fait du retour un mouvement qui devient significatif en lui-même et qui fonctionne comme le vecteur des connexions hétérogènes. Dans ce sens, la narration du retour au pays natal charge le revenant d'une expérience artistique qui accélère le passage d'un focal à l'autre, d'une voix à l'autre et donne ainsi de l'actualité à la virtualité des différents mondes possibles à travers une subjectivité qui est décentrée.

Bibliographie

- Berque, Augustin, (2015), « La mésologie, pourquoi et pour quoi faire? », *Annales de géographie*, N° 705, p. 567-579. URL: <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2015-5-page-567.htm>
- _____, (1987), « Milieu et motivation paysagère », *Espace géographique*, tome 16, n°4, pp. 241-250; URL: www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1987_num_16_4_4266
- Deleuze, Gilles, (1972), *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.
- _____, (1964), *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix, (2013), *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minit.
- Durand, Gilbert, (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Efoui, Kossi, (2015), *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil.
- Harel, Simon, et Mathieu-Alexandre, Jacques, (2003), « L'écrivain-témoin: 'déplacements, transferts culturels et expérience de l'habitabilité dans les romans d'exil d'Émile Ollivier' », *Revue Internationale d'Études Canadiennes*, n°4, printemps.
- Le Pogam, Yves (1998), « Michel Maffesoli, analyste de la socialité émergente », *Corps et culture* Numéro 3. URL: <http://journals.openedition.org/corpsetculture/522>
- Maffesoli, Michel, (2004) « Les formes du fond », *M@gm@* vol.2 n°4, Octobre-Décembre 2004. URL: http://www.analisiqualitativa.com/magma/0204/article_01.htm#1
- _____, (2005), « Vie enracinée, pensée organique », in *La sociologie compréhensive*. Les Presses de l'Université Laval, pp.7-16.
- _____, (2014). « Introduction tradition et postmodernité dans l'œuvre de Gilbert Durand », *Sociétés*, 123, (1), pp. 5-10. URL: <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-1-page-5.htm#>.

214 Plume 29

Sauvagnargues, Anne, (2005), *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France.

Viennet, Denis, (2009), « Animal, animalité, devenir-animal », *Le Portique* [En ligne], 23-24 | document 13.URL: <https://journals.openedition.org/leportique/2454>

Westphal, Bertrand, (2007), *La géocritique, Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit,
_____, (2000), « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », in Westphal, *La géocritique: mode d'emploi*, Presses Universitaires de Limoges, pp. 9-39.