



La poétique de la complémentation dans l'écriture de Sony Labou Tansi après 1980. Vers une écopoétique

Alice Desquilbet

► To cite this version:

Alice Desquilbet. La poétique de la complémentation dans l'écriture de Sony Labou Tansi après 1980. Vers une écopoétique. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030005 . tel-03572181

HAL Id: tel-03572181

<https://theses.hal.science/tel-03572181>

Submitted on 14 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ED 120 – Littérature française et comparée
Unité mixte de recherche THALIM

Thèse de doctorat en littératures française et francophones

Alice DESQUILBET

**LA POÉTIQUE DE LA
COMPLÉMENTATION DANS L'ÉCRITURE
DE SONY LABOU TANSI APRÈS 1980**
VERS UNE ÉCOPOÉTIQUE

Thèse dirigée par
Xavier Garnier

Soutenue le 7 janvier 2021

Jury :

M. Jean-Christophe Goddard, Professeur à l'Université Toulouse II
Mme. Florence Lefeuvre, Professeure à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
Mme. Yolaine Parisot, Professeure à l'Université Paris-Est-Créteil
M. Pierre Schoentjes, Professeur à l'Université de Gand (Belgique)
M. Patrice Yengo, Chercheur associé à l'EHESS

Résumé

À partir des années 1980, les oeuvres de Sony Labou Tansi dénoncent l'exploitation effrénée des ressources en Afrique en opposant des cataclysmes naturels aux tractations financières de ploutocrates grotesques. Les romans, pièces de théâtre, poèmes et essais de l'écrivain congolais se donnent comme autant de prophéties qui révèlent et mettent en procès un monde miné par les prédatons extractivistes, les magouilles financières et le gâchis de la « macdonaldisation » universelle. C'est en particulier par un travail poétique sur la complémentation nominale que Sony s'emploie à désenchanter les formules de la « sorcellerie capitaliste ». Cette forme grammaticale lui permet d'une part de déjouer le discours néocolonial et lui offre d'autre part un lieu syntaxique propice aux négociations avec la terre. Enfin, elle favorise la reconcrétisation des métaphores – ce qu'on a désigné comme des « métaphores vibrantes » – que l'écrivain forge pour rendre compte de « la dimension magique » de la réalité. Sony Labou Tansi invente ainsi un nouveau style d'écriture, que l'on pourrait qualifier d'écopoétique.

Mots clés : complémentation nominale, écopoétique, Capitalocène, métaphores, concrétude, magie

The poetics of complementation in the writing of Sony Labou Tansi after 1980. Towards an ecopoetics.

Abstract

From the 1980s on, Sony Labou Tansi started denouncing the unbridled exploitation of Africa's natural resources in his literary works by opposing natural cataclysms to the financial transactions of grotesque plutocrats. This Congolese writer's novels, plays, poems and essays are as so many prophecies that expose and question a world that is undermined by extractive predations, financial scheming and all the waste that is caused by universal "macdonaldisation". It is particularly through his poetic work on nominal complementation that Sony seeks to disenchant the formulas of "capitalist witchcraft". This grammatical form allows him to deconstruct neo-colonial discourse while offering him a syntactic place that favours arrangements with the earth. Finally, it also favours the new realisation of metaphors – what we call "vibrant metaphors" – that the writer crafts to emphasise the "magical dimension" of reality. Thus, we could say that Sony Labou Tansi invented a new writing style that we could describe as ecopoetic.

Keywords : nominal complementation, ecopoetic, Capitalocene, metaphors, concreteness, magic

À Jean-Pierre Bourgoin

Remerciements

Mes réflexions sur la complémentation sonyenne ont été l'occasion de découvrir à quel point la recherche collective était féconde et combien elle pouvait faire advenir la prophétie de Sony sur « la réalité de l'homme de demain, celui qui sera une somme d'hommes » – ajoutons *et de femmes*. Dans l'espoir que mon travail puisse être un complément pour d'autres recherches, je remercie chaudement celles et ceux qui liront ces pages.

Dans cette somme de femmes et d'hommes, je pense avant tout, avec une reconnaissance infinie, à mon directeur Xavier Garnier qui, en extraordinaire chef de lignage toujours bienveillant, intégrant et enthousiaste, a veillé sur mes travaux universitaires depuis mon master 1. Je lui dois la découverte de Sony Labou Tansi et de l'écopoétique, mais aussi la confiance que j'ai acquise au fur et à mesure de mes années à Paris III.

Je lui dois également ma rencontre fondamentale avec l'équipe Sony de l'Item. Le travail que Nicolas Martin-Granel mène sur les manuscrits de Sony et qu'il partage avec une grande générosité a été une aide inestimable. Avec Julie Peghini, ils ont été des guides dans le labyrinthe sonyen, mais aussi des amis, et je veux leur témoigner toute mon affection. Mes travaux sur les dernières oeuvres de Sony sont aussi redevables de Céline Gahungu, car elles trouvent leur raison d'exister dans sa thèse sur les écrits de jeunesse de l'écrivain. Le chantier que nous avons mené en équipe avec Amélie Thérésine, Céline Gahungu, Julie Peghini, Nicolas Martin-Granel, Patrice Yengo, Sonia Le Moigne-Euzenot et Suzanne Nzouzi sur l'édition génétique du théâtre de Sony a été fructueux et je suis riche d'avoir fait partie de ce projet, grâce à la confiance que m'a accordée Claire Riffart et à sa gentillesse. Dans ce travail sur la genèse théâtrale, j'inclus également la rencontre souvignardaise de Greta Rodriguez-Antoniotti, qui m'a beaucoup apporté. Je les remercie toutes vivement, ainsi que François Ruault, conservateur du fonds Sony à la BMF de Limoges, pour son accueil toujours aimable et son aide.

Je remercie très chaleureusement et respectueusement les membres de mon jury, Jean-Christophe Goddard, Florence Lefeuvre, Yolaine Parisot, Pierre Schoentjes et Patrice Yengo, qui ont bien voulu lire et évaluer le résultat de mes recherches. Les remarques avisées et les suggestions de lectures que Florence Lefeuvre et Julie Peghini m'avaient faites lors de mon comité de suivi de mi-thèse ont grandement affermi mon travail. Je voudrais également signifier ma gratitude à Pierre Halen et Anthony Mangeon pour leur regard et leurs avis, distillés à des moments fondamentaux de mes travaux.

Dans cette aventure de la « co-existence » (encore un mot de Sony) qu'a été ma thèse, j'accorde une place toute particulière aux amis de Brazzaville, notamment mon « voisin-vagin » Boris, jongleur de mots facétieux et comédien de grand talent. J'ai rencontré à Brazzaville des artistes fabuleux·ses, je veux leur dire ici combien je pense à eux (le prodigieux *maestro* Destin Bidiefono, ainsi que les autres danseur·se·s de Kombé Cognès Mayoukou, Ella Ganga, Delavallet et Fiston Bidiefono, sans compter le « courageux » Cléo Konongo, le dramaturge Harvey Massamba, le conteur Ulrich N'toyo, M. le président fondateur Sorel Boulingui, le slameur du mouvement « ras-le-bol » Guerschom Gom'bouang, le performeur camerounais Snake Zobel, le chef étoilé Désiré...). Je n'oublie pas l'accueil des organisatrices du festival de théâtre Mantsina Sur Scène (la dramaturge Sylvie Dyclo-Pomos, son bras droit Noëlle Ntsiessie-Kibounou et la merveilleuse Nadège Samba), ni la sympathie du frère de Sony Ya Victor et des comédiens de sa génération (Jean-Louis Wakabaka, Stan Matingou, Patrice Moukanda). J'ai aussi une pensée pour mes coloc'

de la maison du Colonel (mes amis de l'équipe Sony bien sûr, mais aussi ma sœur Christiane Boua, Valérie et Emmanuel Manteau, Fabrice Gorgerat, Sky). Grâce à eux, le fleuve Congo et le quartier de Makélékélé où résidait Sony ne sont plus seulement des noms, mais des lieux habités dans lesquels ma thèse s'est ancrée. Du fleuve Congo à la Seine, j'ai aussi eu la chance de rencontrer les artistes congolais Dieudonné Niangouna et Vhan Olsen Dombo, je veux leur exprimer toute mon admiration. À l'orée de ces années de travail, l'expression congolaise consacrée « on est ensemble » prend pour moi tout son sens.

Dans mon *moyo* doctoral, j'inclus avec beaucoup d'amitié mes compagnon·ne·s Ninon Chavoz, Charlotte Laure, Kevin Even, Marie Vigy, Rym Khene, Alice Chaudemanche, Julien Torchin et Élise Duclos. Leur présence a été à chaque moment très réconfortante et nos échanges féconds m'ont grandement aidée. J'ai une pensée particulièrement affectueuse pour Ninon Chavoz que j'admire et qui, dès ma première année de doctorat, m'a associée au séminaire de l'ENS heureusement nommé « Afriques transversales » : ce fut le commencement d'une belle amitié. Je remercie aussi ma Kimpa Vita de tous les instants, Charlotte Laure. Notre rencontre a fait de ces années de recherches ensemble de véritables moments de bonheur, et je souhaite que cela continue toujours. Grâce à Marie Vigy, j'ai découvert Pierre Bergounioux et mon coup de cœur pour ses romans vont bien au-delà des textes : ils sont pour moi le signe de nos liens amicaux. Ces années écopoétiques n'auraient évidemment pas été les mêmes sans Kevin Even puisque, de Censier à Saint-Martin-de-Londres, du lac Daumesnil à *L'invasion de la mer*, de Jules Verne à Sony, nous avons joyeusement partagé nos interrogations communes. Bien que nos « sensibilités aquatiques » n'aillent pas à Gand, j'espère que ce n'est que le début d'une longue amitié. Je veux aussi exprimer ma gratitude aux membres du collectif ZoneZadir qui m'ont ouvert des horizons de réflexion. Je pense notamment à Anne-Laure Bonvalot, Mélanie Bourlet et Marie Lorin, ainsi que Enno Devillers-Pena, Bertrand Guest et Lucie Taïeb. Je remercie enfin mon collègue d'Argenteuil et ami cher, Julien Torchin, qui s'est lancé en même temps que moi dans une thèse en géographie et dont le compagnonnage breton et parisien a été plus que précieux.

Ma famille et mes amis font bien sûr partie intégrante de cette somme de femmes et d'hommes. Je pense tout d'abord à mes frères adorés, Arnaud et Clément, qui m'écoutent parler de Sony et du Congo depuis longtemps et qui me soutiennent. Je remercie de tout mon cœur mes parents qui m'ont donné le goût d'apprendre et l'assurance nécessaire pour choisir de faire ce que j'aime. J'ai une douce pensée pour mes quatre grand-parents et pour la petite maison entre les vignes et le Cher, où j'ai passé de nombreuses heures de rédaction sous l'aura de mon lignage tourangeau. Je remercie aussi mes tante et oncles docteur·e·s, Marion, Jean-Baptiste et Thibaut Desquilbet, pour leurs conseils. Pendant mes trois années de thèse, j'ai reçu beaucoup de témoignages d'amitié et d'intérêt affectueux pour l'avancée de mes travaux : aussi mes merci sont-ils nombreux et je les adresse en bouquet à Léa, Marion, Damien, Christine, Kevin, Anne-Sophie, Fred, Sylvain, Audrey, Caroline, Alizée, Kamal... J'ai également une pensée émue pour mes anciens élèves du secondaire et mes étudiants.

Merci enfin à toi, Jean-François, pour la force que tu me donnes et la liberté aimante que tu me laisses. Tu m'as fait connaître les eaux boueuses de la Gironde, celles-là même que Sony – heureuse coïncidence – mêlait au fleuve Congo, et vice-versa. De la même manière, nos discussions et les réflexions de ma thèse se trouvent entrelacées. Notre rencontre m'a donné le désir de faire de la recherche et ma découverte avec toi du « petit souffle tanguant des plaintes caraïbes », comme le dit Sony – autre hasard propice –, a nourri mon travail et bouleversé ma vision du monde : sans doute est-ce par-là que tout continuera.

Sommaire

Introduction	10
PARTIE 1 : LE MONDE TROUÉ DU CAPITALOCÈNE.....	35
Chapitre 1. L'écriture du Capitalocène dans <i>Machin la Hernie</i>.....	36
1.1 <i>Le complément du nom hernieux campe la Hernie dictatoriale</i>	39
1.1.1 La marque de la possession de la nation : appropriation hernieuse.....	40
1.1.2 La marque de l'omniprésence du ventre : dévoration hernieuse.....	43
1.1.3 La marque de la pornologie politique : soumission hernieuse.....	48
1.2 <i>Politique néolibérale et syntaxe hernieuse</i>	51
1.2.1 Extractivisme syntaxique.....	51
1.2.2 Expansion syntaxique du discours financier.....	55
1.2.3 Fragilisation syntaxique de la Hernie dans le système-monde capitaliste.....	58
1.2.4 De quoi la Hernie est-iel le nom ?.....	63
1.3 <i>Des complémentations écopoétiques contre les captations hernieuses</i>	67
1.3.1 Les êtres de la Terre contre la Hernie.....	67
1.3.2 Luites écoféministes.....	72
1.3.3 Résister en « petit frère du monde ».....	77
Chapitre 2. Les œuvres du Capitalocène : topos, personnages, images.....	82
2.1 <i>Le monde de la finance : le topos sonyen de la tractation sorcière</i>	83
2.1.1 Des noces d'argent.....	84
2.1.2 Des crimes à vendre.....	90
2.1.3 Des lieux marchandés	101
2.2 <i>Les personnages-monstres du Capitalocène</i>	107
2.2.1 Petite bourgeoisie politique locale dans les romans.....	108
2.2.2 Exploitants locaux et investisseurs étrangers dans les pièces de théâtre.....	115
2.2.3 Organismes internationaux dans les poèmes.....	123
2.3 <i>Le motif du trou : du symbole de l'histoire coloniale à la métaphore extractiviste</i>	129
2.3.1 Le trou, chronotope de l'histoire coloniale.....	130
2.3.2 Pour une lecture extractiviste du trou.....	136
2.3.3 Les trous à venir ou le risque d'un « désastre planétaire » déjà en marche.....	145
Chapitre 3. Les complémentations nominales anticapitalistes.....	151
3.1 <i>Forger des phrases de dépossession</i>	153
3.1.1 Révéler « les projets de déshumanisation » dans les années 1980.....	154
3.1.2 Défétichiser « les économies de gâchis » dans les années 1990.....	158
3.1.3 Faire entrer la nature dans la danse mondiale.....	165
3.2 <i>Prophétiser la guerre des mondes</i>	170
3.2.1 Une nouvelle géographie mondiale.....	171
3.2.2 Une nouvelle sociologie mondiale.....	174
3.2.3 La fin de la comédie capitaliste.....	177
3.3 <i>Choisir la survie contre le gâchis</i>	183
3.3.1 Le cosmocide de notre planète	184
3.3.2 Pour un sauvetage culturel.....	188
3.3.3 Sonner l'heure du choix, à l'aube du XXI ^e siècle.....	191

PARTIE 2 : LE TOURNANT ÉCOLOGIQUE DANS L'ÉCRITURE SONYENNE.....	195
Chapitre 4. Le contrat naturel sonyen	197
4.1 <i>Les négociations sonyennes avec la nature</i>	199
4.1.1 Enjeux éthiques de la négociation sonyenne.....	200
4.1.2 Négociations kongo dans <i>Béatrice du Congo</i>	202
4.1.3 Rituel collectif dans <i>L'Arc-en-terre</i>	206
4.1.4 Paroles de l'arbre dans <i>Monologue d'or et noces d'argent</i>	209
4.2 <i>Des alliances naturelles ancrées dans des lieux</i>	215
4.2.1 Des fleuves à marier.....	217
4.2.2 La complémentarité de l'Amérique et de l'Afrique.....	223
4.2.3 Épousailles océanes.....	231
4.3 <i>Le contrat naturel kongo</i>	239
4.3.1 Les amarres sonyennes.....	239
4.3.2 L'écologie décoloniale en scène.....	244
4.3.3 Terrains kongo et matrigénèses féminines.....	247
4.4 <i>L'infléchissement écopolitique des textes de Sony</i>	255
4.4.1 Écologie universelle et lieux kongo.....	256
4.4.2 Allégories écopolitiques sonyennes : cadre théorique.....	262
4.4.3 Le Congo, « la patrie de l'eau ».....	264
4.4.4 Des îles et des volcans.....	270
Chapitre 5. « Conversation » tellurique.....	280
5.1 <i>Dialoguer avec la terre qui crie</i>	282
5.1.1 Les cris de la terre.....	283
5.1.2 Possibilités d'un dialogue avec les hommes : le cas des <i>Sept Solitudes de Lorsa Lopez</i>	291
5.1.3 Sortir de l'anthropocentrisme pour dialoguer : le cas du <i>Commencement des douleurs</i>	296
5.2 <i>L'énonciation humaine ancrée dans la terre</i>	299
5.2.1 « Nous de la Côte ».....	300
5.2.2 Constitution d'un peuple-milieu.....	304
5.2.3 Un nous tellurique au cœur de l'Anthropocène.....	306
5.3 <i>Le langage de la terre sonyenne</i>	311
5.3.1 Le langage des catastrophes : l'émotion de la terre.....	311
5.3.2 Un appel au silence : la réaction tellurique.....	318
5.3.3 La fiction sonyenne « assise sur son immense socle de falaise ».....	329
5.3.4 Le langage de la falaise sonyenne.....	335
5.4 <i>Les voix terriennes : vers un écoféminisme sonyen</i>	341
5.4.1 Narrations féminines.....	343
5.4.2 Fusion des femmes et des lieux.....	349
5.4.3 Le féminisme de Sony en question.....	356
5.4.4 Proposition de lecture écoféministe des <i>Sept Solitudes de Lorsa Lopez</i>	359
5.4.5 L'écoféminisme sorcier de Sony.....	367
PARTIE 3 : LES MÉTAPHORES ÉCOPOÉTIQUES EN DE	374
Chapitre 6. La magie des métaphores poétiques. Précisions théoriques.....	376
6.1 <i>L'écopoétique et l'écriture magique</i>	377
6.1.1 Le « surréalisme à l'état sauvage » et la magie sonyenne.....	378

6.1.2 Du réel merveilleux à la science-fiction écologique.....	382
6.1.3 La magie sonyenne et l'écopoétique.....	385
6.2 <i>Métaphores écopoétiques</i>	387
6.2.1 Métaphore et représentation concrète de la nature.....	388
6.2.2 Figures métaphoriques pour sentir-penser avec la nature.....	391
6.2.3 La métaphore, lieu poétique de la réalité plurielle.....	395
6.3 <i>Enjeux stylistiques des métaphores en « de »</i>	400
6.3.1 Un trait stylistique sonyen ?.....	403
6.3.2 Enjeu politique de la complémentation métaphorique	406
6.3.3 Linguistique des métaphores en « de ».....	408
Chapitre 7. Associations éthiques et co-existences métaphoriques.....	413
7. 1 <i>Proximités physiques par la syntaxe</i>	415
7.1.1 Mésologie de « l'Empire de l'eau ».....	416
7.1.2 Le côtoïement du peuple de la falaise.....	424
7.1.3 La puissance d'une « brindille de matière ».....	431
7.2 <i>Proximités éthiques : le poète « en petit frère du monde »</i>	438
7.2.1 « Mention de crapaud » et « titres de crabe » : les totems animaux de Sony.....	439
7.2.2 Le « petit frère des saules » devenu « enfant du siècle » : généalogies sonyennes.....	451
7.2.3 Le poète et son devenir-promontoire.....	457
7.2.4 Poétique de « l'homme de la forêt ».....	461
7.2.5 Le poète du trait d'union et du tiret.....	466
Chapitre 8. Les métaphores vibrantes : concrétude et ancrages sensibles.....	477
8.1 <i>Métaphores sensibles et vibrantes</i>	478
8.1.1 Sur la ligne de crête entre le sens littéral et le sens poétique.....	481
8.1.2 Le « cri de la terre », une métaphore ?.....	485
8.1.3 « Terre en comprimés ».....	493
8.1.4 Les « économies de poubelle » ou la concrétude de l'empreinte écologique humaine.....	499
8.2 <i>Ancrages métaphoriques</i>	505
8.2.1 Dans l'anchizone métaphorique : « Les yeux du volcan ».....	507
8.2.2 Dans l'épizone, la « femme de bronze ».....	515
8.2.3 Dans la mésozone stellaire : « réveillon d'étoiles ».....	523
8.2.4 Dans la catazone cosmique et poétique : « le quatrième côté du triangle ».....	529
8.3 <i>Méta-écopoétiques sonyennes</i>	537
8.3.1 L'intransigeance du « caillou des mots » sonyen.....	539
8.3.2 La force écopoétique « sous la coque des mots ».....	545
8.3.3 Les « mot-liane » et « mot-terre » de Sony.....	551
Conclusion.....	557
Bibliographie	564

Introduction

« Je suis donc Sony Labou Tansi.
Métier ? Homme
Fonction ? Révolté
Nationalité ? Afro-humaine¹ »

Lieu ? Le monde dans la vibration du « cosmocide² »
Âge ? L'Anthropocène et le Capitalocène
Alternative ? « Dénaturer la nature » ou « Réconcilier tous les êtres vivants »³
Choix ? La « co-existence⁴ »

En matière d'écologie, tout est dit, et l'on vient trop tard depuis quarante ans que Sony Labou Tansi a parlé et qu'il continue de le faire à travers ses textes. Depuis le milieu des années 1980 jusqu'à sa mort en 1995, il n'a eu de cesse de dénoncer l'exploitation des ressources de l'Afrique à l'échelle mondiale, sous l'injonction de politiques économiques prédatrices, et de proclamer un « cosmocide » en cours.

Pour ce faire, il lui a fallu tordre la syntaxe par des renversements qui se jouent bien souvent au sein des syntagmes nominaux. L'écrivain exprime sa vision d'un « siècle foiré » où l'on ne peut parler « autrement qu'avec une bouche tordue », car « il n'est de bouche de poète que tordue »⁵. En jouant sur les associations nominales, Sony⁶ s'emploie à revitaliser

1 C'est ainsi que Gabriel Garran, metteur en scène de la pièce sonyenne *Je soussigné cardiaque* en 1985, raconte que Sony s'est présenté à lui. Voir *La Chair et l'Idée, Sony Labou Tansi en scène(s)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 205.

2 Il s'agit d'un néologisme forgé par Sony Labou Tansi en 1973 dont la première occurrence se trouve dans la « Maxi-préface » du recueil de poème *La Vie privée de Satan*, 1970-1973 : « La Bible et moi, nous sommes d'accord sur l'imminence du cosmocide, mais le cosmocide n'est pas forcément une catastrophe /, encore moins une cour criminelle. ». Voir Sony Labou Tansi, « Maxi-préface », *La Vie privée de Satan*, (1973), in *Poèmes*, édition critique et génétique de l'œuvre poétique coordonnée par Nicolas Martin-Granel & Claire Riffard, en collaboration avec Céline Gahungu, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015, p. 430.

3 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », tapuscrit inédit [2 pages], décembre 1982 [Archive Alphonse Ndzanga-Konga, Brazzaville]. Discours écrit pour le Courrier de l'Unesco : « Guerre à la guerre: la parole aux poètes », novembre 1982. URL : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000074796_fre.nameddest=50942. Voir aussi la page facebook de Sony Labou Tansi (secrètement alimentée par Nicolas Martin-Granel). URL : <https://www.facebook.com/681710778630824/posts/1804463793022178/>

4 *Ibid.*

5 Sony Labou Tansi, « Avertissement » [avertissement inédit pour la pièce *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergoïtha*, vers 1989], dans *Encre, sueur, salive et sang*, textes réunis par Greta Rodriguez-Antoniotti, Paris, Seuil, 2015, p. 113. La torsion langagière est d'autant plus nécessaire que l'écrivain congolais cherche à renouer avec un dialogue sans langue de bois entre le Nord et le Sud : « le temps est venu de nous parler ouvertement », ajoute-t-il.

6 Dans la mesure où « Sony Labou Tansi » est un pseudonyme que l'écrivain congolais Marcel Ntsoni s'est forgé au cours des années 1970, je suivrai l'appellation admise au sein de « l'équipe Sony » de l'ITEM/CNRS en parlant désormais de « Sony ». De la même manière, j'emploierai l'adjectif « sonyen », bien que l'on puisse également trouver celui de « tansien » dans la critique. Voir par exemple Christophe Cosker, « De Marcel Ntsoni à Sony Labou Tansi », *Acta fabula*, vol. 20, n° 4, Notes de lecture, Avril 2019,

des mots trop usités comme si la complémentation sonyenne pouvait être un moyen poétique de sortir de « la pacotille luisante des bric-à-brac », du « rôle de singes de l'Histoire, diplômés en agenouillements et en clowneries simiesques », de la « fonction d'aboyeurs alternés, intégrés et idéologiques »⁷, comme le dit le personnage éponyme de la pièce *Antoine m'a vendu son destin*, dans une tirade qui accumule les syntagmes binominaux et qui est certainement la plus célèbre du théâtre de Sony. Le projet de cette thèse est d'analyser les particularités de la poétique écologique de Sony, en lien avec un « trait stylistique⁸ » singulier.

Mon hypothèse de départ est que, dans les années 80, l'écriture de Sony trouve un nouveau régime : pour répondre au bouleversement politique et économique de l'Afrique, qui se traduit au Congo par l'ouverture du pays à l'exploitation des ressources pétrolières et forestières, Sony eut inventer un style nouveau. L'extractivisme⁹ qui se met en place dans tout le continent africain à cette époque est immédiatement ressenti et dénoncé par l'écrivain comme la traduction économique d'un système d'oppression politique qu'il a largement critiqué dans les années 1970. Il s'agit donc de définir les caractéristiques du style des dernières œuvres sonyennes, aussi bien romanesques, théâtrales et poétiques qu'essayistiques.

Je gage qu'à partir des années 1980, l'écriture de Sony est marquée par un infléchissement écopoétique, mais non moins politique, et elle serait irriguée par un travail particulier de l'écrivain sur la complémentation nominale. De ce fait, les dernières œuvres de Sony ne souscrivent pas seulement à une lecture écopoétique : elles donnent lieu à une véritable poétique écologique. J'aimerais ainsi défendre l'idée que Sony invente une nouvelle d'écriture, portée par un style que l'on pourrait qualifier d'écopoétique et caractérisé par un travail sur la complémentation.

Or, quel pourrait être le tournant écopoétique sonyen et en quoi correspondrait-il avec un usage particulier du complément du nom ? À la suite des critiques sonyens qui s'accordent à définir trois cycles de la poétique sonyenne, je m'intéresserai à la dernière

URL : <http://www.fabula.org/revue/document12145.php>. Voir aussi Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, Paris, CNRS Editions, coll. « Planète libre », 2019.

7 Sony Labou Tansi, *Antoine m'a vendu son destin*, Paris, Éditions Acoria, 2016, scène 7, p. 77. La pièce a été publiée pour la première fois en 1986 dans la Revue Équateur [Texte intégral de la pièce en création mondiale à Limoges pour le III^e Festival de la francophonie par le Rocado Zulu Théâtre, dans une mise en scène de Sony Labou Tansi et Daniel Mesguich].

8 Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? », *CONTEXTES* [En ligne], 18 | 2016, §4. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6263>

9 La notion d'extractivisme désigne généralement l'exploitation des ressources naturelles. Nous y reviendrons.

phase de l'écriture de Sony qui commence dans les années 1980 et se poursuit jusqu'à la mort de l'écrivain en 1995.

Dans son ouvrage *Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition impériale*¹⁰, Xavier Garnier propose une analyse géopoétique des œuvres de l'écrivain. Pour comprendre l'évolution de l'écriture sonyenne, il reprend l'hypothèse de Nicolas Martin-Granel qui met au jour l'existence de trois cycles dans l'œuvre de Sony¹¹.

La première phase d'écriture se situe au cours des années 1970 et elle est caractérisée par « la gueule », celle que les autres imposent à Sony. L'écrivain tente alors de se dégager des carcans identitaires par une poétique de la riposte. En effet, entre 23 et 30 ans, le jeune Sony est un professeur d'anglais en conflit permanent avec l'administration éducative et il éprouve la difficulté de s'intégrer. À cet égard, les travaux récents de Céline Gahungu ont contribué à mieux connaître le premier cycle de l'écriture sonyenne. Soutenue en juin 2016, sa thèse sur les écrits de jeunesse de Sony a été publiée en 2019 sous le titre *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*¹².

La deuxième phase du processus d'écriture sonyen est dominée par le « ventre » car Sony représente des dictateurs dévorant la nation. Il exprime son désespoir face au poids des politiques nationales qui, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, font de l'humain un objet de chair commercialisable.

Enfin, la troisième phase, celle qui nous intéresse, est marquée par « l'espoir » ou « l'esprit » et se déploie dans les années 1980-1990. Selon Xavier Garnier, « elle correspond à l'avènement d'un nouvel espace spirituel susceptible de tenir tête à l'embourbement matériel de l'espace mondial du ventre¹³ ». À cette époque, le statut de Sony en tant qu'écrivain a lui-même changé : il est publié au Seuil depuis 1979 et il a fondé sa compagnie théâtrale du Rocado Zulu Théâtre qui est invitée au festival des Francophonies de Limoges à partir de 1985, puis à New-York. Ensuite, au début des années 1990, il s'engage également en politique de manière plus intense. Il suit les débats de la Conférence nationale souveraine congolaise : elle s'inscrit dans le contexte du discours de la Baule du président Mitterrand du 20 juin 1990, qui invite les pays africains à s'engager sur la voie de la démocratisation et du multipartisme pour pouvoir bénéficier des aides économiques de la France. À ce moment-là, les questions qui concernent la fin du parti unique et l'organisation d'élections libres sont

10 Voir Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015.

11 Voir Nicolas Martin-Granel, « Sony in progress », dans Mukala Kadima-Nzuji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, L'Harmattan, 1997, p. 211-228. Voir aussi Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*, p. 16-20.

12 Voir Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit.

13 Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 18.

vives, tout comme celles qui touchent à la dette ou aux audits des compagnies pétrolières installées au Congo. En 1992, Sony devient député d'un district de Brazzaville et il s'engage dans l'opposition aux côtés de Bernard Kolélas, face au président élu Lissouba, jusqu'aux premiers feux de la guerre civile congolaise.

Toutes les critiques sonyennes s'accordent à dire qu'il existe effectivement un infléchissement, voire un tournant, dans la poétique de l'écrivain congolais. Cependant, ils ne caractérisent pas tout à fait la troisième phase de l'écriture de Sony de la même façon.

Nicolas Martin-Granel fait l'hypothèse qu'on retrouve une « géographie imaginaire¹⁴ » similaire dans les trois derniers romans de Sony – *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985), *Les Yeux du Volcan* (1988) et *Le Commencement des douleurs* (1995). D'après lui, elle témoigne de l'intérêt que Sony porte à l'histoire du Royaume Kongo et à ses mythes¹⁵. À cet égard, Xavier Garnier soutient que « la trilogie romanesque finale de Sony Labou Tansi [...] opère cette reconquête spatiale susceptible de contrer le rétrécissement du monde par les forces de l'argent¹⁶ ». L'imaginaire mystique sonyen participe d'une ouverture du monde, soumis aux prédatons économiques et politiques qui étouffent la vie. À la suite de Nicolas Martin-Granel, Céline Gahungu parle de la « dimension cosmique et féminine¹⁷ » qui se fait jour dans les derniers romans sonyens, en particulier dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Quant à Sonia Le Moigne-Euzenot, elle suggère qu'un « univers plus onirique¹⁸ » se déploie dans les derniers récits de Sony.

Jean-Michel Devésa défend l'idée qu'à partir de 1984, le théâtre de Sony – mais aussi plus généralement toute son œuvre – est marqué par un infléchissement symboliste¹⁹. Dans l'ouvrage biographique qu'il a publié en 1996, juste après la mort de Sony, Jean-Michel Devésa soutient que les derniers textes sonyens sont marqués par un affaiblissement du militantisme de l'écrivain congolais. Selon lui, soucieux de s'insérer dans les réseaux de la francophonie littéraire, Sony aurait adopté une poétique moins engagée, moins authentique et « moins enraciné dans le terroir²⁰ ». Nous y reviendrons.

14 Nicolas Martin-Granel, « Le souffle et le travail. Le cas de Sony Labou Tansi », in Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti (dir.), dossier littéraire « Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo », ELA n° 15, 2003.

15 Voir aussi Céline Gahungu, « Le Kongo de Sony Labou Tansi », in *Continent manuscrits*, « la matière Congo », 2015. URL : <https://journals.openedition.org/coma/523>

16 Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 18.

17 Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 256.

18 Sonia Euzenot-Le Moigne, *Sony Labou Tansi. La subjectivation du lecteur*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 15.

19 Voir Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 82. Jean-Michel Devésa s'appuie sur les analyses de Valérie Layraud, « Sony Labou Tansi ou l'Aventure ambiguë du théâtre », mémoire de DEA, dir. Alain Richard, Université de Bordeaux III, octobre 1988, p. 41-42.

20 *Ibid.*, p. 83.

En somme, la troisième phase d'écriture de Sony serait plus « imaginaire », « spirituelle », « onirique », « cosmique », voire « symboliste ». Ce sont autant de qualificatifs que je souhaiterais interroger à l'aune d'une analyse écopoétique. Dans la mesure où les derniers textes de Sony me paraissent mettre au jour un engagement et une poétique écologiques – voire altermondialistes et anticapitalistes – de plus en plus affirmés, on pourra peut-être discuter l'idée d'une poétique sonyenne déréalisée, sur laquelle les critiques semblent s'accorder.

Plutôt que de chercher à définir un tournant précis, comme le propose notamment Jean-Michel Devésa avec la pièce *La Peau cassée*, je propose de considérer l'émergence d'une écopoétique sonyenne « *in progress*²¹ », selon le mot de Nicolas Martin-Granel. La vision d'un monde bâclé, au bord du « cosmocide », irrigue peu à peu les textes de Sony, informant sa poétique. Nous verrons notamment en quoi l'infléchissement écopoétique qui, selon moi, caractérise la troisième phase d'écriture de Sony peut être perçu comme une « matrigenèse » littéraire, à l'image de la « *matrigenèse*²² » marronne dont parle Malcom Ferdinand, à propos des Nègres marrons forcés de se perdre dans des lieux naturels hostiles pour finalement y renaître et mieux vivre en eux.

Pour étudier la façon dont s'élabore une nouvelle poétique dans les dernières œuvres de Sony, il s'agit de saisir ce qui pourrait constituer le pivot entre la deuxième et la troisième phases. À cet égard, deux événements me semblent importants pour situer Sony au début des années 1980 : sa découverte des États-Unis au début de l'année 1981²³ d'une part et son

21 Voir Nicolas Martin-Granel, « Sony *in progress* », *art. cit.*

22 Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019, p. 250.

23 Il semble effectivement que le premier séjour de Sony aux États-Unis date de 1981. Pour retracer son voyage, il m'a fallu mener une petite enquête. En discutant avec Amélie Thérésine et Nicolas Martin-Granel à l'ITEM, j'ai compris que Sony s'était rendu en Amérique sur l'invitation de l'*Ubu repertory theater* de New-York, fondé en 1982 par Françoise Kourilsky et consacré à la présentation de pièces de langue française avec des productions anglaises et françaises. D'après ses recherches effectuées sur le fonds Françoise Kourilsky conservé à la Bibliothèque Nationale François Mitterrand, Amélie Thérésine confirme que l'*Ubu repertory theater* a accueilli Sony à New-York en 1989 en résidence de trois mois. Et il se pourrait qu'il y soit déjà allé en 1985-1986 pour présenter sa pièce *La Parenthèse de sang*, parue en 1981. Cependant, ce n'était pas là son premier séjour nord-américain. En effet, j'ai ensuite trouvé des traces de son premier voyage dans un témoignage de Yao Edo Améla, un professeur de Lettres françaises et classiques de l'université de Lomé, qui préparait alors un doctorat sur le pouvoir militaire à Rome sous la République, dans le cadre d'un doctorat. Yao Edo Améla raconte qu'il a « rencontré pour la première fois Sony Labou Tansi dans le hall de l'aéroport de New York » et il explique qu'ils avaient été invités « en Amérique dans un programme confectionné pour "Jeunes leaders africains" ». Par ailleurs, Yao Edo Améla écrit que, « au moment où [ils] arriv[ai]ent en Amérique, Reagan venait d'accéder à la Maison Blanche après la défaite de Carter que Sony attribuait essentiellement aux conséquences de la tentative manquée de délivrer les otages américains de Téhéran ». Cette indication situe leur séjour peu après le mois de janvier 1981. De plus, Yao Edo Améla assure que « *L'État honteux* a été entièrement écrit aux États-Unis, nuit et jour, en [s]a présence » (roman que Sony lui a d'ailleurs dédié). Or, *L'État honteux* a paru aux éditions du Seuil au début du mois de

roman intitulé *Machin la Hernie*²⁴ d'autre part, qu'il écrit quelques mois avant son premier voyage aux États-Unis et qui restera inédit jusqu'à sa publication en 2015 par Nicolas Martin-Granel.

En premier lieu, Nicolas Martin-Granel cherche à caractériser les mutations du projet littéraire sonyen, à partir de ce roman et insiste sur le fait que ce texte pourrait constituer un seuil au sein de l'écriture romanesque *in progress*²⁵ de l'écrivain congolais. Dans un article de *Genesis* paru en 2011, ce critique en génétique – et ami de Sony – explique que l'on peut distinguer deux cycles romanesques sonyens, « caractérisés par une certaine homogénéité du matériau lexico-sémantique et du système énonciatif adoptés ». Ensuite, il précisera son hypothèse, en définissant finalement trois cycles.

Les cycles romanesques que propose Nicolas Martin-Granel sont fondés sur des critères formels et stylistiques rigoureux. Ils permettent de caractériser précisément la poétique romanesque des trois derniers romans que Sony publie au Seuil, dans années 1980-1990. Il s'agit des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985), des *Yeux du volcan* (1988) et du *Commencement des douleurs* (1995) :

[Ce cycle] [...] évoque un autre monde, à l'intérieur d'une géographie utopique qui redessine une nouvelle carte du tendre, nettoyée comme par magie du sexe de la honte ; ce monde présent replacé sous l'empire du féminin et du divin, dominé par l'amour des femmes, s'écrit à la première personne du pluriel, le « nous » de la communauté originelle. [...] Dès lors se pose la question de savoir [...] s'il y a bien eu mutation de paradigme, quel est le seuil à partir duquel Sony Labou Tansi se lance, après *L'État honteux*, dans une seconde révolution romanesque²⁶.

Une mutation stylistique s'opère donc dans les romans de Sony, dès *Machin la Hernie* : elle concerne le chronotope, avec la création d'un environnement romanesque utopique ; le genre, avec le passage du monde masculin des hernies à l'univers féminin ; et enfin l'énonciation, avec le relai narratif de la première et troisième personne du singulier – *je* et *il* – à la première personne du pluriel *nous*.

Je suivrai l'intuition de Nicolas Martin-Granel, en faisant l'hypothèse que le changement poétique qu'il pressent dans l'écriture romanesque s'élargit à tous les genres littéraires que pratique Sony. Aux trois critères fondamentaux que propose Nicolas Martin-Granel, je souhaiterais en ajouter deux qui me semblent tout aussi importants. D'une part, les

mai 1981, ce qui confirme que le premier voyage new-yorkais de Sony a lieu entre février et avril 1981. Voir Yao Edo Améla, « Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi », *art. cit.* Voir encore Sony Labou Tansi *La Parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, CEDA- CECAF-Hatier-LEA, coll. « Monde noir poche », 1981.

24 Voir Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, dans *L'atelier de Sony Labou Tansi*, vol. III, Paris, La Revue Noire, 2005.

25 Voir Nicolas Martin-Granel, « Sony *in progress* », *art. cit.*

26 Nicolas Martin Granel, « La quadrature du texte ou l'énigme des quatre *Le Quatrième côté du triangle* de Sony Labou Tansi », in *Genesis* 33, 2011, p.54.

éléments naturels prennent une place de plus en plus active dans les intrigues sonyennes. Dans les romans, cela se traduit notamment par le passage de la logorrhée politique à la parole terrestre. D'autre part, l'usage que Sony fait du complément du nom mute lui aussi. Il ne reflète plus les excès « de ma hernie » dictatoriale, mais il me semble témoigner désormais d'un infléchissement écopoétique de l'écriture sonyenne.

En second lieu, Sony découvre les États-Unis en 1981 et sa vision du monde s'en trouve bouleversée. En effet, l'écrivain congolais est particulièrement sensible aux lieux dans lesquels il voyage et dont la découverte va jusqu'à modifier profondément sa conception de l'existence. Le témoignage du professeur Yao Edo Améla qui se trouvait à New-York avec Sony confirme :

L'œuvre de Sony Labou Tansi devrait être appréhendée en tenant compte de ses impressions d'Amérique ; à partir de son expérience américaine, Sony Labou Tansi est convaincu que la volonté de puissance, le désir du profit qui se réalise nécessairement aux dépens du prochain, modifie le génome humain qui génère un être plus proche de la bête que de l'humain²⁷.

La désillusion de Sony devant « l'Amérique bâclée²⁸ » ressemble fort à la déception qu'il avait ressentie lors de son premier voyage en France durant l'été 1973, comme le rapporte Céline Gahungu. Alors victime du désintérêt des éditeurs, Sony critiquait vivement Paris, ce « bastion bourgeois²⁹ » en proie au culte de l'argent. Le jeune écrivain avait éprouvé une vive déception en découvrant la nature française et les paysages géométriques, symptomatiques d'un monde cartésien qui tend à dominer la nature et les hommes³⁰.

Les voyages de Sony en France puis aux États-Unis font donc basculer sa vision du monde et ils aiguisent sa conscience des injustices sociales qui se jouent à l'échelle mondiale. Aussi faudra-t-il prendre en compte le tournant américain de Sony pour comprendre ce qui se joue dans ses dernières œuvres. À ce titre, on pourra peut-être distinguer une évolution de l'écriture sonyenne, en fonction des lieux que l'écrivain découvre et convoque dans ses dernières œuvres.

*

27 Yao Edo Améla, « Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi », *art. cit.* Pour une analyse critique du témoignage de Yao Edo Améla, voir aussi Bernard Mouralis *Théo Ananissoh, Sony Labou Tansi, Améla et moi... Lecture de Le soleil sans se brûler de Théo Ananissoh*, Paris, L'Harmattan, 2017.

28 Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un Aquarium*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1006.

29 Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 164.

30 Céline Gahungu suggère que la création d'une « poétique humaniste et écologiste » dans les textes de jeunesse de Sony, notamment dans son recueil *La Troisième France*, est liée à son premier séjour en France. Voir *ibid.*

À l'origine, l'écopoétique est « un territoire critique³¹ » qui est exploré par les chercheurs·se·s en littératures francophones depuis quelques années. Des projets universitaires témoignent par exemple de l'importance grandissante de « l'empreinte de l'écologie dans la littérature³² », à l'instar du projet régional ECOLITT de l'Université d'Angers, entre 2014 et 2016.

En même temps que la COP21 se tient à Paris en décembre 2015, Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon dirigent un numéro de la revue *Fixxion* consacré à l'écopoétique. Iels y déclinent les modalités de l'« essor d'une conscience littéraire de l'environnement³³ », qui se fait jour dans les études contemporaines. « Si les regards se tournent logiquement vers la nature – sauvage, rurale ou citadine – », iels suggèrent aussi que le champ de l'écopoétique peut inclure « les univers pollués, les zones de friches ou de désastres, les terrains vagues et autres non-lieux »³⁴. Enfin, iels s'interrogent sur la portée de l'engagement écologique littéraire :

[L]e roman peut explorer les futurs possibles, donner une valeur à des lieux qui sans lui passeraient inaperçus, imaginer des relations différentes entre les formes du vivant, donner place à des personnages qui n'avaient jusqu'alors pas vraiment eu droit de cité littéraire ou réinventer le rapport à un environnement naturel dont sont devenus de plus en plus éloignés les citoyens que nous sommes³⁵.

Par ailleurs, les études philosophiques et historiques sont aussi de plus en plus nombreuses à s'intéresser aux questions écologiques. En 2013, les historiens Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz font paraître *L'Événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*³⁶. Ils y retracent l'histoire de l'Anthropocène, l'ère géologique actuelle dans laquelle les êtres humains sont vus comme une force géologique capable de bouleverser la vie terrestre. Ils republient leur ouvrage en 2016, en y ajoutant notamment une étude du Capitalocène qui réfléchit plus précisément sur le lien pouvant exister entre les changements environnementaux et l'histoire des inégalités sociales issues du capitalisme. Dans le même temps, en 2015, Bruno Latour publie son essai *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*³⁷, dans lequel il analyse la figure contemporaine de la Terre, dès lors qu'elle apparaît aux êtres humains comme une entité vivante qui réagit à leurs actions.

31 Claire Jaquier, « Écopoétique : un territoire critique », Fabula, Atelier de théorie littéraire, Dossier « Écopoétique », 2015, URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique

32 Projet régional ECOLITT, Université d'Angers, 2014-2016, URL : <http://ecolitt.univ-angers.fr/fr/la-recherche-en-litterature-environnementale/le-projet-regional-ecolitt-2014-2016.html>

33 Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Fixxion*, n° 11 « Écopoétiques », dir. Alain Romestaing, Pierre Schentjes et Anne Simon, 2015. URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01/997>

34 *Ibid.*, §15.

35 *Ibid.*, §17.

36 Voir Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, [2013], Paris, Seuil, 2016.

37 Voir Bruno Latour, *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

Ainsi, les sciences humaines s'emparent désormais des enjeux écologiques et elles nourrissent les études littéraires qui, en retour, les vivifient également.

En effet, dans le domaine de la littérature, tandis que l'écocritique se soucie des enjeux éthiques et sociétaux qui émaillent les textes littéraires, l'« écopoétique » s'emploie à mettre l'accent sur les questions de forme et d'écriture qui émergent dès que la littérature se préoccupe de l'écologie. À cet égard, l'ouvrage de Pierre Schoentjes *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*³⁸, paru en 2015, fait date : il introduit le concept d'« écopoétique » dans les études littéraires belges et françaises notamment.

Pierre Schoentjes propose que la recherche écopoétique analyse la façon dont la littérature « accorde une place centrale aux espaces naturels, au-delà de la fonction de décor auquel ils ont souvent été réduits³⁹ ». S'intéressant à des écrivains français tels que Pierre Gascar et Jean-Loup Trassard, ou encore Gisèle Bienne, Pierre Schoentjes montre combien l'angle de lecture écopoétique est heuristique. Cependant, l'objet de l'écopoétique ne semble pas se limiter à l'écriture de la nature. En effet, Pierre Schoentjes analyse aussi les liens étroits qui existent entre le réel et l'imaginaire⁴⁰. Il s'intéresse également à la façon dont la littérature peut décrire des systèmes industriels qui se révèlent mortifères, aussi bien pour la nature que pour les hommes⁴¹.

Ainsi, comme le suggère par exemple Anaïs Boulard dans sa thèse « Un monde à habiter. Imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène », il existe des enjeux sociopolitiques liés à l'écopoétique. Pour les saisir dit-elle, il faut « élargir notre définition de l'environnement à l'organisation des hommes sur Terre et au partage des biens naturels⁴² ». Cette observation fait l'objet d'un court chapitre de sa thèse, dans lequel elle étudie les motifs de l'exclusion qui traversent des fictions américaines et françaises⁴³. Elle montre que « l'oppression environnementale⁴⁴ » subie par les peuples africains ou les natifs américains est permanente et elle s'appuie notamment sur les « métaphore[s] du

38 Voir Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015.

39 *Ibid.*, p. 13.

40 Voir Pierre Schoentjes, « Texte de la nature et nature du texte. Jean-Loup Trassard et les enjeux de l'écopoétique en France », *Poétique*, 2010/4 (n° 164), p. 477-494. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-poetique-2010-4-page-477.htm>

41 Voir Pierre Schoentjes, « "Monsanto Méphisto, Bayer l'enfer" : *La Malchimie* de Gisèle Bienne. De la littérature plutôt que des slogans », Actes du colloque international « Au-delà du déchet. Littérature et sciences sociales en dialogue » (Université de Tours, 19-21 novembre 2019), Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître.

42 Anaïs Boulard, « Un monde à habiter. Imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène », sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet, soutenue le 27 juin 2016, Université d'Angers, p. 230. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01376541/document>

43 Anaïs Boulard étudie notamment *Ecotopia* d'Ernest Callenbach et *People of the Whale* de Linda Hogan, ainsi que *Oreille rouge* d'Éric Chevillard et *Ouragan* de Laurent Gaudé.

44 *Ibid.*, p. 243.

racisme environnemental⁴⁵ », dont parle Razmig Keucheyan à propos de l'ouragan Katrina. Dans la mesure où l'écologie est indissociable des questions sociales et politiques, il faudrait élargir l'étude de l'exclusion socio-environnementale aux textes postcoloniaux.

À cet égard, je souscris à l'idée qu'il existe bien « une *double fracture coloniale et environnementale de la modernité*⁴⁶ », selon l'expression de Malcom Ferdinand dans son récent essai écologique décentré, intitulé *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Malcom Ferdinand s'inscrit en faux contre ce qu'il désigne comme un courant écologiste « apolitique⁴⁷ » :

J'appelle « environnementalisme » l'ensemble des mouvements et courants de pensée qui tentent de renverser la valorisation verticale de la fracture environnementale *sans toucher* à l'échelle de valeurs horizontale, c'est-à-dire sans remettre en cause les injustices sociales, les discriminations de genre et de dominations politiques ou la hiérarchie des milieux de vie et sans se soucier de la cause animale⁴⁸.

Pour ne pas reproduire la double fracture de l'environnementalisme, la lecture écopoétique des textes littéraires se doit donc de prendre en compte les multiples dominations qui recoupent les questions écologiques.

En 1989 déjà, l'essai de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin qui a contribué à l'émergence de l'étude des littératures postcoloniales, *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, insistait sur l'importance des enjeux écologiques dans le champ littéraire post-colonial⁴⁹. Comme le rappelle de son côté Christina Kullberg, l'entreprise coloniale a également exploité des terres et des hommes⁵⁰. Aussi peut-on affirmer avec elle que la crise écologique contemporaine doit être considérée comme « une prolongation, souvent néo-colonialiste, de l'exploitation de l'époque des grands empires⁵¹ ». Par des moyens qui leur sont propres, les œuvres représentent donc les soumissions des hommes et de la nature, ainsi que leurs résistances. À ce titre, et selon l'idée défendue par Christina Kullberg, la littérature postcoloniale constitue un lieu privilégié pour réfléchir sur les rapports entre les êtres humains et les espaces naturels⁵².

À l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, le projet « Pour une écopoétique postcoloniale » est initié en 2018 par Xavier Garnier. Les chercheur·se·s de Paris 3 y

45 Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille*, Paris, Éditions La Découverte, 2014, p. 25.

46 Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, *op. cit.*, p. 14.

47 *Ibid.*, p. 18.

48 *Ibid.*

49 Voir Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, [*The Empire Writes Back*, 1989], traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 249.

50 Christina Kullberg, « L'écriture arborescente de la Caraïbe : esquisse d'une écopoétique en situation », in : *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012, §6. URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.02/966>

51 *Ibid.*

52 Voir *ibid.*, §8.

expriment le désir d'élargir le champ de l'écopoétique aux littératures postcoloniales, en se centrant sur « une approche locale multisite et multilingue pour aborder la question de la menace écologique globale⁵³ ». Ce projet, que j'ai eu la chance d'intégrer, s'inscrivait aussi dans l'élan du collectif « ZoneZadir », rassemblé autour de réflexions littéraires en faveur d'« une écopoétique transculturelle⁵⁴ ». Une telle conception de l'écopoétique invite à réfléchir à la façon dont les littératures situées dans différents lieux du monde s'emparent des questions environnementales. « La prise de conscience d'une injustice environnementale est largement héritée des études postcoloniales et de leur façon particulière d'interroger politiquement les nouvelles géographies impériales⁵⁵ » : telle est la façon dont le collectif ZoneZadir parle des enjeux de l'écopoétique transculturelle, dans l'introduction du numéro de la revue *Littérature* consacré à cette question (à paraître).

Ainsi définie, l'écopoétique repose sur l'étude des moyens littéraires (rhétoriques, syntaxiques, énonciatifs et stylistiques), par lesquels la littérature reflète les multiples problématiques écologiques – la gestion des ressources, le modèle de développement industriel capitaliste actuel, les migrations, la pollution ou encore les cataclysmes naturels –, qui sont liées à des rapports de dominations mortifères sur des terres et des hommes et qui connectent les échelles du local et du global. Dans ma thèse, je voudrais examiner dans quelle mesure les œuvres que Sony écrit dans les années 1980 et au début des années 1990 souscrivent à une lecture écopoétique, mais aussi montrer comment les enjeux écopoétiques impriment véritablement le style d'écriture sonyen.

« Nous sommes invités, avec l'œuvre de Sony, à une grande négociation diplomatique dont l'enjeu est le devenir du monde⁵⁶ », écrit Xavier Garnier. Les enjeux de l'écopoétique sonyenne affleurent dans l'idée que l'Afrique est pour l'écrivain congolais un « lieu énonciatif propice à une interpellation mondiale⁵⁷ » : c'est là qu'il éprouve toute l'ampleur des forces de « bâclage⁵⁸ » contemporaines, comme il les appelle. En effet, Sony interpelle le monde depuis un lieu, l'Afrique – et plus précisément le Congo – où il ressent fortement

53 Projet innovant « Pour une écopoétique postcoloniale », Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (janvier 2018-décembre 2019). URL : <https://www.thalim.cnrs.fr/programmes-de-recherche/programmes-subventionnes/article/pour-une-ecopoetique-postcoloniale>

54 Collectif ZoneZadir, URL : <https://zonezadir.hypotheses.org/dossier-ecopoetique-transculturelle>

55 Collectif ZoneZadir, « Pour une écopoétique transculturelle », *Littérature*, dossier écopoétique transculturelle, collectif ZoneZadir, à paraître.

56 Voir Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 12.

57 *Ibid.*

58 Sony Labou Tansi, « Mathématiques », *Le Quatrième côté du triangle*, dans *Poèmes, édition critique et génétique de l'œuvre poétique coordonnée par Nicolas Martin- Granel & Claire Riffard*, en collaboration avec Céline Gahungu, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015, p. 1061.

l'imminence du « cosmocide », cataclysme planétaire dans lequel les problématiques écologique, politique et sociale se trouvent imbriquées.

Nicolas Martin-Granel semble ne pas s'opposer à une lecture écopoétique de Sony puisqu'il parle de l'engagement de l'écrivain « jusqu'à ses dernières positions écologiques⁵⁹ ». Le témoignage du professeur Yao Edo Améla confirme également qu'une telle étude se justifie : « je crois savoir que Sony Labou Tansi est resté jusqu'à la fin dans sa petite maison des quartiers de Brazzaville », confie-t-il, nous laissant imaginer l'écrivain « en bordure de la forêt, les pieds marchant sur la latérite ferme, parfois boueuse de Poto-Poto⁶⁰ ».

Quant à Céline Gahungu, elle insiste sur l'importance pour le jeune poète de « dépeindre son existence au Congo », en faisant notamment « l'éloge d'une fusion heureuse du microcosme et du macrocosme, et d'un fleuve matriciel où l'on s'immerge et dont on s'abreuve⁶¹ ». Le milieu équatorial informe donc la poétique sonyenne, ainsi que sa pensée cosmique. D'ailleurs, l'importance de la nature semble aller croissant dans les œuvres de Sony, depuis ses poèmes de jeunesse des années 1970 jusqu'à ses derniers romans. Sonia Le Moigne-Euzenot soutient elle aussi que, « plus il écrit, plus Sony Labou Tansi donne de place à la nature, plus son écriture se fait poétique, amplement poétique⁶² ».

Ainsi, sans proposer une analyse spécifiquement écopoétique, toutes ces critiques constatent pourtant l'importance de la nature dans l'imaginaire et les œuvres de Sony, en lien avec son écriture.

Sonia Euzenot-Le Moigne insiste sur le lien étroit qui existe dans l'imaginaire de Sony entre l'importance de la nature, son besoin de nommer le monde, ainsi que son désir de rassembler les hommes. À cet égard, elle cite Sony qui défend l'idée que « la nature humanise » :

Je crois que la « mocherie » n'est pas une spécialité africaine. On ne me croira pas, mais c'est par simple paresse qu'on est moche. De mon point de vue, le moche, c'est celui qui démissionne de son poste d'homme. On le trouve plus facilement dans les pays de béton armé. Il y a plus d'hommes chez les Pygmées des forêts vierges et chez les Indiens d'Amazonie que dans nos villes. Je crois que la nature humanise. Je peux me tromper. Il y a peut-être d'autres raisons⁶³.

59 Voir Nicolas Martin-Granel, « Sony *in progress* », *art. cit.*, p. 213.

60 Voir Yao Edo Améla, « Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi », éd. Greta Rodriguez-Antoniotti et Alain Ricard, Bordeaux, IEP, Centre d'Etudes d'Afrique Noire, coll. « Travaux et Documents », n° 65, 2000. URL : <http://www.lam.sciencespobordeaux.fr/sites/lam/files/td65.pdf>.

61 Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 224.

62 Sonia Euzenot-Le Moigne, *Sony Labou Tansi. La subjectivation du lecteur dans l'oeuvre romanesque*, *op. cit.*, p. 17.

63 Sony Labou Tansi, « Je ne suis pas à développer mais à prendre ou à laisser », entretien avec Bernard Magnier, *Notre librairie*, n° 79, avril-juin 1985. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », dossier établi par Greta Rodriguez-Antoniotti, avec la participation de Nicolas Martin-Granel, épreuve en vue d'une édition à La Revue Noire, 2007 (non édité), p. 155].

Pour lutter contre « la "mocherie" » mondiale contemporaine, Sony insiste sur l'influence des lieux naturels. L'écrivain souligne ainsi à quel point les lieux influencent et informent les existences et, *a fortiori*, les poétiques. Sa dénonciation des bâclages économiques, politiques, sociaux et écologiques est donc « situationnelle⁶⁴ », comme le défend par exemple Christina Kullberg. « Pour conjurer l'anéantissement », écrit Céline Gahungu, « il faudrait renoncer à tout orgueil, repenser sa place dans le monde et consentir à devenir "petit frère des saules pleureurs" et "branches de sapin"⁶⁵ », selon les expressions de Sony. Ainsi l'écopoétique offrirait-elle à l'écrivain un moyen de « sorti[r] du monde⁶⁶ » amochi et amoché, pour mieux y revenir et mieux vivre en lui.

*

Entre la vision de la « mocherie » contemporaine et le désir de devenir « branches de sapin », Sony s'exprime dans un style bien particulier. Dans son témoignage au sujet de Sony, Yao Edo Améla déclare qu'il trouve « l'écriture de cet auteur particulièrement déconcertante », sachant bien « quelle grande liberté il prend avec l'orthographe et la syntaxe, et par quel écart il marque sa distance par rapport à la norme »⁶⁷.

À ce sujet, l'article de Paul Nzete sur « les jeux de mots dans les roman de Sony Labou Tansi⁶⁸ » me semble important car il propose des analyses précises des jeux avec les signifiés ou avec les signifiants, en défendant l'idée qu'il s'agit de véritables preuves d'une inventivité stylistique de l'écrivain. Il relève par exemple des combinaisons lexicales inattendues, comme « ces cailloux de viande » dans *La Vie et demie*, des mariages entre animé et inanimé, à l'instar de « tuer l'eau de nos rivières » dans *Les Yeux du Volcan* ou des conversions de syntagmes en composés, tel « l'homme-éléphant » dans le même roman. D'après Paul Nzete, ce jeu vise à caractériser les premiers termes par les seconds, en créant des associations surprenantes pour des besoins connotatifs singuliers.

Or, même si « Sony avait indiscutablement un style⁶⁹ », comme l'écrit Jean-Michel Devésa, son écriture a finalement fait l'objet de très peu d'études stylistiques. Parmi les thèses qui ont été soutenues sur la poétique de Sony, on recense essentiellement des analyses

64 Christina Kullberg, « L'écriture arborescente de la Caraïbe », *art. cit.*

65 *Ibid.* Voir aussi la lettre de Sony Labou Tansi de février-mars 1974 à Françoise Ligier : *Correspondance*, dans *L'Atelier de SLT*, vol. I, Paris, La Revue Noire, 2005, p. 36.

66 « Sommes-nous sortis du monde, Riforoni ? », demande Antoine dans la scène d'exposition de la pièce *Antoine m'a vendu son destin*, *op. cit.*

67 Yao Edo Améla, « Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi », *art. cit.*

68 Paul Nzete, « Les jeux de mots dans les roman de Sony Labou Tansi », dans *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, dir. Mukala Kadima-Nzuji, Abel Kouvouama et Paul Kibangu, L'Harmattan, 1997, p.61-72.

69 Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, *op. cit.*, p. 7.

narratologiques sur le conteur et la relation au lecteur, des études esthétiques sur le corps ou la violence⁷⁰, ainsi que des recherches sur la réception des oeuvres éditées ou sur les représentations théâtrales. Cette diversité témoigne de la richesse du corpus sonyen, et récemment, des études génétiques se font jour, comme en témoigne la thèse de Céline Gahungu sur la naissance de l'écriture de Sony entre 1967 et 1975. Elle montre alors que le style sonyen répond à la violence de nommer et elle définit l'invention d'une écriture nouvelle qui charrie folie, fureur et nausée⁷¹.

À la suite de Céline Gahungu, je voudrais m'engager dans une étude génétique et stylistique de l'écriture de Sony à partir de 1980. L'analyse stylistique, voire linguistique, d'un écrivain n'est pas anodine. Elle s'inscrit dans la longue tradition de la stylistique qui oscille entre le repérage de variations stylistiques en quantité suffisante pour être remarquées, l'analyse d'effets⁷² et l'inscription plus large de phénomènes langagiers dans les préoccupations d'une époque⁷³. Ma démarche se situe au croisement de ces différents enjeux : elle trouve son origine dans le repérage de l'usage aussi fréquent que particulier des compléments du nom chez Sony et elle cherche à inscrire ce fait langagier dans une poétique plus large.

Dans un premier temps, il faudra étudier la construction grammaticale de la complémentation nominale dans les textes de Sony. Dans *La Grammaire méthodique du français*, Martin Riegel⁷⁴ insiste sur l'« interprétation sémantique et [les] usages communicatifs du groupe nominal ». Le GN est une expression « à la fois référentielle et descriptive », qui sert à identifier un élément dans le contexte d'énonciation externe ou

70 Voir par exemple « Systèmes d'interactions dans l'écriture. Mise en oeuvre des procédés de création chez Sony Labou Tansi. Contribution à une étude de langue et littérature » par Anatole Mbanga, sous la direction d'Arlette Chemain, soutenue en 1994. Voir aussi « Mythes et violence dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi », par Alain-Kamal Henry, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, soutenue en 2012. Voir également Sonia Euzenot-Le Moigne, « Les voies de la suspicion à travers l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi », sous la direction de Jacques Chevrier, soutenue en 2007. Voir encore « Enjeux et figurations du Corps chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak », par Urbain Ndoukou-ndoukou, sous la direction de Jean-Michel Devésa, *en cours*, et « L'écriture de la violence dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi » par Cheikhna Coulibaly (Université de Manouba, Tunis), ainsi que « Esthétique de la transgression dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi », par Jean-baptiste Adjibi, sous la direction de Papa Samba Diop, *en cours*. Voir enfin le séminaire à l'ENS « Sony Labou Tansi, ou comment faire l'amour avec la langue dans laquelle on a été violé ? Trauma de contact et contre anthropologie indigène », Jean-Christophe Goddard, invité le 28 avril 2017. Quant à Valérie Layraud, elle s'attarde sur les métaphores surprenantes de l'écrivain congolais, en suggérant qu'elles témoignent de l'infléchissement symboliste de son style symboliste : Valérie Layraud, « Sony Labou Tansi ou l'Aventure ambiguë du théâtre », mémoire de DEA, dir. Alain Richard, Université de Bordeaux III, octobre 1988, p. 41-42. Voir aussi Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, *op. cit.*, p. 82.

71 Voir Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 122.

72 Voir Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993, p. 205-206.

73 Voir Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon, *art. cit.*, §3.

74 Voir Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 346-348.

interne au discours. Les expansions du nom peuvent être déterminatives, et donc essentielles, ou explicatives, c'est-à-dire qu'elles ne restreignent pas l'extension du nom. Quant aux analyses de Pierre Le Goffic dans *Grammaire de la Phrase Française*⁷⁵, elles invitent à s'intéresser à la préposition comme une « tête » autour de laquelle s'organise le groupe prépositionnel nominal qui nous intéresse. Cependant, les grammaires de Martin Riegel et de Pierre Le Goffic ne s'attardent pas davantage sur le complément du nom. Aussi, je m'appuierai essentiellement sur les études de Ludo Melis dans *La préposition en français*, de Pierre Cadiot dans *Les prépositions abstraites en français*, d'Annick Englebert sur *Le « petit mot » DE* et de Joëlle Gardes Tamine qui examine la grammaire de la métaphore dans son ouvrage *Au cœur du langage*⁷⁶.

Dans un second temps, il s'agira d'ouvrir le repérage des compléments du nom à l'étude d'une poétique de la complémentation. La méthode de Pierre Cahné, inspirée de Leo Spitzer, propose de lire un écrivain en repérant le choix d'une « forme [...] de manière si systématique, [qu']on peut supposer une forte coïncidence entre ce choix et la vision du monde de cet écrivain⁷⁷ ». Selon Pierre Cahné, l'objectif du stylisticien consiste à découvrir « un principe d'harmonie entre tous les aspects sensibles et pertinents du style étudié », autrement dit d'opérer une « réduction éidétique »⁷⁸.

Ainsi, dans notre étude de la complémentation, il faudra passer d'une « forme d'écriture » à un véritable « acte de Respirer », comme Sony le dit lui-même, dès 1976 :

Mais l'acte de Respirer n'est sûrement pas une quelconque forme d'écriture. C'est, on dirait, la douleur d'une âme qui vient d'accoucher des dimensions exactes de l'univers. J'oblige les choses à exister et elles obéissent délicieusement. Vous croyez peut-être que c'est chose facile de régler une fois pour toutes le différend homme-univers, de résoudre l'équation matière-inhabité ? Maintenant est-ce que cela me donne ce qu'on appelle du mérite ? Je ne crois pas. J'ai simplement eu le culot d'exister. Pourquoi voulez-vous que cela s'appelle mérite ? Entêtement. Non, l'entêtement n'est pas un mérite. Et je m'entête à nommer la vie — Je m'entête à trouer la vie⁷⁹.

Bien plus qu'une « forme d'écriture », l'usage singulier que Sony fait de la complémentation nominale pourrait être lié à son rêve de « vie et demie⁸⁰ » pour « accoucher des dimensions

75 Pierre Le Goffic privilégie une analyse de la phrase qui s'appuie sur les constituants phrastiques. Il les définit comme des groupes ordonnés qui reposent sur des catégories élémentaires : le substantif et le verbe, l'adjectif et l'adverbe, le pronom, l'infinitif et le participe en -ant, ainsi que la préposition. Voir Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1994.

76 Voir Ludo Melis, *La préposition en français*, Paris, Ophrys, 2003 ; Pierre Cadiot, *Les prépositions abstraites en français*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997 ; Annick Englebert, *Le « petit mot » DE*, Genève, Droz, 1992 ; Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2011.

77 Pierre Cahné, *Lectures lentes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 16. Pierre Cahné étudie notamment de l'usage du participe présent chez Descartes. Voir aussi Leo Spitzer, *Études de style*, [précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* par Jean Starobinski], trad. Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

78 *Ibid.*, p. 11.

79 Sony Labou Tansi, « Introduction », *L'Acte de Respirer*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 683.

80 Voir Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

exactes de l'univers », voire à son « besoin de négociation avec la nature⁸¹ » dans le but de régler « le différend homme-univers ». En effet, il s'agit de contrer les forces de l'argent qui trouent le monde, rompent les liens entre les êtres humains et non-humains et réduisent les vies à l'état de ressources exploitables. « L'homme est trop beau pour qu'on le néglige⁸² », dit l'écrivain, déplorant le fait que l'existence humaine soit incomplètement vécue. Par le complément du nom, le style d'écriture de Sony se fait incisif, pour porter ses revendications existentielles et politiques. Aussi ma lecture s'efforcera-t-elle de suivre l'engagement radical de l'écrivain, pour en rendre compte le plus justement possible.

En somme, pour étudier l'écopoétique sonyenne, il faut prendre en compte tous ces enjeux : la lutte contre la « mocherie », l'idée d'une nature qui humanise, l'importance des lieux, ou encore le lien entre l'écriture de la nature et le désir de nommer le monde. Nous l'avons compris avec Xavier Garnier, Sony nous engage à « une grande négociation diplomatique dont l'enjeu est le devenir du monde⁸³ ». Je gage donc que la complémentarité sonyenne serait le pendant poétique de cette diplomatie de sauvetage. Elle serait pour Sony une manière de mieux « Respirer », en déformant les *négociations* mortifères des tractations marchandes qui étouffent le monde d'abord, pour ouvrir ensuite dans l'écriture un espace de *négociation* avec la terre qui crie et renouer avec elle, dans l'espoir de construire enfin une manière poétique de *négocier* le réel, grâce à la magie des analogies qui vont l'élargissant.

*

Mon étude concerne les œuvres qui appartiennent au troisième cycle d'écriture sonyen et qui sont écrites après le roman inédit *Machin la Hernie*, que l'écrivain rédige en 1979. Plus précisément, mon corpus s'étend de 1983 à 1995 pour les œuvres publiées, les bornes chronologiques étant essentiellement marquées par le recueil de poèmes *930 Mots dans un aquarium*, dont le manuscrit est daté de 1983-1987, et par le roman *Le Commencement des douleurs*, que Sony remanie jusqu'à la fin de sa vie et qui sera publié en 1995 de façon posthume.

Cependant, la chronologie des textes sonyens n'est jamais aussi claire en raison des interférences avec les nombreux manuscrits de l'écrivain. D'abord, les textes édités

81 Sony Labou Tansi, entretien avec les Professeurs Lilian Pestre de Almeida (Brésil), Ruth Hernandez (Porto Rico) et Esther de Crespo (Equateur), enregistré en Vidéo-cassette à Buenos Aires (Argentine), mars 1987, 16'-17', Archives fonds ITEM. (transcription personnelle).

82 Sony Labou Tansi, « Introduction » à *L'Acte de Respirer*, dans *Poèmes*, op. cit.

83 Voir Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 12.

coexistent avec des avant-textes manuscrits ou tapuscrits, souvent incomplets et dont la datation ne peut être qu'approximative. Ensuite, dans la mesure où, chaque année de nouveaux textes ou détails de la vie de Sony sont découverts lors des séjours à Brazzaville de « l'équipe Sony » de l'ITEM/CNRS (« Manuscrits francophones » de l'Institut des Textes Et Manuscrits modernes), la recherche sonyenne s'ouvre à un espace-temps qui ne peut être qu'*in progress*. Aussi les limites de mon corpus seront-elles souples, de façon à pouvoir embrasser toutes les œuvres composées entre 1979 et 1995, notamment les derniers textes que Sony écrit jusque sur son lit de mort au printemps 1995, comme sa *Lettre à Dieu* datée du 4-6 mars [1995].

Depuis un peu plus d'une dizaine d'années, des manuscrits ont été découverts et édités, en particulier par Nicolas Martin-Granel⁸⁴, qui les tenait du fonds personnel de l'auteur, de ses proches ou des amis communs de Brazzaville. Entre les manuscrits qui ont été trouvés après la mort de Sony à Brazzaville, puis sauvés de la guerre civile de juin 1997, et ceux qui ont été retrouvés en 2003 lors d'un autre séjour au Congo, l'histoire des textes sonyens que raconte Nicolas Martin-Granel est extraordinaire⁸⁵. Grâce à son travail, l'œuvre de l'écrivain congolais est ainsi de mieux en mieux connue et fait l'objet de publications récentes. À cet égard, « l'équipe Sony » – que j'ai eu la chance de rejoindre en 2016 –, travaille en collaboration avec la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges (BFM), qui conserve de nombreux manuscrits dans son « Fonds Sony Labou Tansi »⁸⁶.

En 2005, à l'occasion des dix ans de la mort de l'écrivain, un coffret de trois livres inédits intitulé *L'Atelier SLT*⁸⁷ a paru, dirigé par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti. Il contient une partie de la correspondance de Sony avec José Pivin et Françoise Ligier de Radio France, un roman inédit intitulé *Machin la Hernie*, et un volume rassemblant deux recueils de poèmes, *L'Acte de respirer* et *930 Mots dans un aquarium*. Plus récemment, pour l'anniversaire de 2015, deux ouvrages de textes inédits de l'écrivain

84 Ya Nikos ou « l'homme à la pipe », comme le surnomme le comédien et dramaturge congolais Dido. Voir Dieudonné Niangouna, *Sony chez les chiens*, Paris, Acoria Éditions, 2016, p. 49. Pour un aperçu de la façon dont Nicolas Martin-Granel réfléchit à son travail de généticien sur les textes congolais, voir son récent article : Nicolas Martin-Granel, « D'une rive l'autre : questions de génétique et poétique », *Continents manuscrits* [en ligne], n° 15, 2020. URL : <http://journals.openedition.org/coma/6277>

85 Voir Nicolas Martin-Granel, « Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture », *Continents manuscrits* [en ligne], n° 1, 2014, §4. URL: <http://journals.openedition.org/coma/260>

86 Voir « Les manuscrits de la BFM [Bibliothèque Francophone Multimédia] de Limoges », *Études littéraires africaines*, n° 15 « Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo », dir. Nicolas Martin-Granel et Gréta Rodriguez-Antoniotti, 2003, p. 47 – 48. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2003-n15-ela03237/1041671ar.pdf>

87 Voir *L'Atelier SLT. L'Atelier de Sony Labou Tansi*, Textes inédits de Sony Labou Tansi (Congo Brazzaville), Sous la direction et sélection de Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez, 3 livres brochés sous coffret, Paris, La Revue Noire, 2005, 782 p.

congolais ont été publiés. Il s'agit d'un volume de courts essais et d'une édition complète de ses poèmes.

D'une part, l'ouvrage essayistique *Encre, sueur, salive et sang*⁸⁸ présente des textes engagés de l'écrivain congolais. Ses lettres ouvertes, préfaces et articles politiques sont des textes inédits pour la plupart, réunis par Greta Rodriguez-Antoniotti et publiés avec Nicolas Martin-Granel.

D'autre part, le volume *Poèmes*⁸⁹ rassemble tous les poèmes de Sony connus à ce jour. Il s'agit d'une édition critique et génétique de plus de 1200 pages, coordonnée par Nicolas Martin-Granel et Claire Riffard de l'ITEM, en collaboration avec Céline Gahungu. L'ouvrage propose une transcription diplomatique des poèmes, laissant apparaître les quelques réécritures, ratures et corrections, qui figurent sur les manuscrits de l'écrivain. Un tableau y est également présenté, mettant au jour les échos thématiques et les reprises de certaines expressions au fil des poèmes. On suit ainsi la progression d'une écriture poétique vivante, habitée par le désir de nommer le monde tel que l'écrivain congolais le voit. « Cet ouvrage est un événement d'importance qui nous révèle un immense poète », affirme Xavier Garnier dans sa recension de *Poèmes*, « et [son] impact ne pourra rester sans effets sur les lectures à venir de l'œuvre dramaturgique et romanesque de Sony Labou Tansi »⁹⁰.

En effet, ces deux publications de 2015 révèlent qu'en plus d'être un romancier prodigieux et un dramaturge important – connu pour ses romans, notamment *La Vie et demie* publié au Seuil en 1979, ainsi que pour son théâtre, qui a marqué le festival des Francophonies de Limoges entre 1985 et 1993 –, Sony est aussi un grand poète et un formidable essayiste. Aussi des lectures transgénériques des textes sonyens semblent-elles désormais s'imposer.

Entre les manuscrits, les avant-textes et les œuvres publiées de Sony, entre ses essais, ses romans, ses pièces de théâtre ou ses poèmes, entre les idées qu'il défend dans ses entretiens et celles que l'on retrouve dans ses textes fictionnels, nous suivrons les méandres de l'écriture sonyenne, tout en essayant de ne pas nous y perdre : « des labyrinthes incessants, voilà ce qu'est la création⁹¹ », nous a averti l'écrivain.

88 Voir Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, textes réunis par Greta Rodriguez-Antoniotti, Paris, Seuil, 2015.

89 Voir Sony Labou Tansi, *Poèmes*, édition critique et génétique de l'œuvre poétique coordonnée par Nicolas Martin-Granel & Claire Riffard, en collaboration avec Céline Gahungu, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015, 1252 p.

90 Xavier Garnier, « Labou Tansi Sony, 2015, *Poèmes* », *Journal des africanistes* [En ligne], 86-1 | 2016, p. 361-363. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/africanistes/5044>

91 Sony Labou Tansi « Lettre à un étudiant », dans *L'Autre monde - écrits inédits*, op. cit., p. 49. Heureuse coïncidence, à moment où j'écris ces lignes, Cheikhna Coulibaly, le fameux « étudiant » à qui répondait Sony a repris contact avec Nicolas Martin-Granel.

Dans le but de montrer que l'écopoétique sonyenne passe par une matrigénèse lente, j'étudierai le roman de 1979 *Machin la Hernie*, ainsi que la pièce *Simba Mvita l'Holocauste de Mbanza-Kongo ou Béatrice du Congo*⁹², vraisemblablement datée de 1981⁹³. Je ferai également référence à ses poèmes de jeunesse, qui présentent notamment des promenades du poète dans la nature, mais aussi à sa correspondance entre 1973 et 1995.

En outre, je m'appuierai sur les lettres ouvertes que Sony écrit entre 1981 et 1992, et qui sont rassemblées dans un ouvrage posthume, *Encre, sueur, salive et sang*⁹⁴, ainsi que sur son poème-manifeste de 1982, « Entre mourir et rêver⁹⁵ ».

Enfin, je citerai des entretiens qu'il donne et des articles qu'il écrit entre 1980 et 1994, et qui ont été publiés dans des revues ou des journaux comme *Bingo*, *Équateur*, *Théâtre public*, *Notre Librairie*, *Africa internation*, *Sahel dimanche*, *Jeune Afrique* et *Jeune Afrique économie*, *La Semaine africaine*, *Africultures*, *Libération*, *Mots pluriels* et bien d'autres⁹⁶.

Les quinze dernières années de la vie de l'écrivain congolais sont marquées par la publication de trois romans, aux éditions parisiennes du Seuil : *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* en 1985, *Les Yeux du Volcan* en 1988 et *Le Commencement des douleurs*, que Sony commence à rédiger en 1989 lors d'un voyage à New-York et qu'il réécrit jusqu'en 1994-1995⁹⁷. Dans ces trois récits, la terre crie et des cataclysmes naturels frappent les communautés humaines. À ce titre, je m'intéresserai également au roman inachevé *À quand la vie ?*⁹⁸, dont le manuscrit daté du 28 octobre 1994 est demeuré inédit jusqu'en 1998. Le récit reprend notamment des thèmes et formules des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et du *Commencement des douleurs*.

92 Voir Sony Labou Tansi, *Simba Mvita l'Holocauste de Mbanza-Kongo ou Béatrice du Congo*, tapuscrit inédit et inachevé, conservé à l'ITEM/CNRS.

93 Sony parle de sa pièce lors d'un entretien de 1981. Voir « Sony Labou Tansi parle du "Rocado Zulu Théâtre" », entretien avec J. R. Morapenda, *Mweti*, 13 octobre 1981.

94 Voir Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, textes réunis par Greta Rodriguez-Antoniotti, Paris, Seuil, 2015.

95 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*

96 Ces entretiens ont été rassemblés par Greta Rodriguez-Antoniotti, avec la participation de Nicolas Martin-Granel. Ce travail est à l'origine de la publication du volume Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.* Le document intégral non édité est disponible à l'ITEM/CNRS.

97 Voir Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985 ; Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, Paris, Seuil, 1998 ; Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.

98 Sony Labou Tansi, *À quand la vie ?*, dans *L'Autre monde - écrits inédits*, [textes choisis et réunis par Nicolas Martin-Granel et Bruno Tilliette], Paris, Éditions La Revue Noire, 1997. Voir aussi Sony Labou Tansi, *À quand la Vie ?*, manuscrit daté du 28 octobre 1994 (*terminus ad quem*), conservé à la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges, [BFM de Limoges, SLT 51, Fonds Nicolas Martin-Granel/Item-CNRS]. Sur le manuscrit, on remarque différentes graphies de Sony, notamment son émouvante écriture tremblante de la fin de sa vie.

La récente publication de l'intégralité de la poésie de Sony⁹⁹ me permet aussi de fonder mes analyses sur les recueils de poèmes qu'il écrit entre 1983 et 1994. Comme le suggère Xavier Garnier, « à partir des années 1980 [, l]es poèmes, écrits à travers le monde (la poésie semble chez lui de plus en plus faire corps avec les déplacements), circulent par bribes de façon inextricable¹⁰⁰ ». Effectivement, les voyages que Sony fait à New-York – en 1981, 1985 et 1989 –, ainsi qu'en Argentine et aux Antilles en 1987, impriment son écriture poétique.

Entre 1983 et 1987, il compose son recueil *930 mots dans un aquarium*, qu'il veut écrire avec les 900 mots que les gens utilisent au quotidien pour s'exprimer. Comme le montre encore Xavier Garnier, « les "100 femmes" qui ouvrent *930 mots dans un aquarium* rayonnent dans toute cette poésie qui s'ouvre à l'espoir¹⁰¹ ». Les descriptions poétiques des femmes et hommes du siècle alternent avec les réflexions sur les mots et les prières du poète, pour exprimer son angoisse devant le « siècle bâclé », notamment par la monstrueuse Amérique du nord.

En 1987, il rédige le recueil *Équateurs alcoolisés*, dans lequel on trouve des références à la Montagne Pelée martiniquaise ou à l'île de la Guadeloupe, ainsi que des réflexions sur le développement et sur l'avenir de la terre.

En 1988, Sony écrit son recueil *Le Quatrième Côté du triangle*, dont l'intitulé témoigne du sens de la formule de l'écrivain. Le poète fait le constat de la défaite de la civilisation et y fustige notamment les instances internationales.

Entre l'été 1993 et l'automne 1994, Sony compose ses derniers poèmes, qu'il rassemble dans un cahier intitulé *Poèmes et Vents lisses*. Ce sont essentiellement des poèmes d'amour, dont l'érotisme repose en grande partie sur des images liées aux éléments naturels. Ils ne sont pas pour autant dénués des traits acérés que le poète continue de lancer à l'encontre des injustices du monde contemporain.

Enfin, je m'appuierai également sur des poèmes que Sony envoie à ses amis ou qu'il écrit voire publie hors recueil, témoignant de ses préoccupations politiques et écologiques qui s'intensifient à partir du milieu des années 1980.

Les voyages de Sony sont en grande partie liés aux tournées de sa troupe Le Rocado Zulu Théâtre. Au cours de la décennie 1980 et au début des années 1990, le dramaturge sonyen se distingue par la création de nombreuses pièces théâtrales. Je m'intéresserai en

99 Voir Sony Labou Tansi, *Poèmes*, op. cit.

100Xavier Garnier, « Labou Tansi Sony, 2015, *Poèmes* », *Journal des africanistes*, art cit.

101Ibid.

particulier aux pièces qui se fondent sur des enjeux écologiques, notamment celles qui représentent les périls que des chefs politiques ou des exploitants véreux font peser sur des lieux.

Entre 1984 et 1985, Sony écrit *La Peau cassée*, sous titrée *Les Enfants du champignon*, ou encore *La Rue des mouches* et son avant-texte manuscrit *Sire Katawa Kuti*¹⁰², ainsi que *L'Arc-en-terre*, une pièce collective¹⁰³. Ces trois pièces mettent en scène l'exploitation de lieux naturels – forêt, jardin, rives d'un fleuve – à des fins commerciales.

À la fin des années 1980, Sony compose des réécritures de pièces shakespeariennes, dont *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*¹⁰⁴ pour prévenir de l'approche du cosmocide.

En 1989, sa pièce *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*¹⁰⁵ est une dystopie dans laquelle le dictateur métis Walante, un industriel du cuivre et du caoutchouc, est devenu incontrôlable, à tel point que ses résolutions échappent aux institutions internationales.

En 1991 et 1992, les deux pièces *Une Vie en arbre et chars... bonds* et *Monologue d'or et noces d'argent*¹⁰⁶ mettent en scène la résistance d'un vieillard, un enfant et deux femmes pour protéger les terres et l'arbre plurimillénaire de Caramnio contre les envahisseurs « américasseurs », qui veulent s'en emparer pour en faire un haut lieu du tourisme mondial.

Enfin, en 1993, la dernière pièce de Sony *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*¹⁰⁷, raconte les déboires de trois personnages qui, alors qu'ils ont pris la mer pour fuir les turpitudes du monde, rencontrent des *boat-people* en perdition et se heurtent à un cyclone.

*

102 Sony Labou Tansi, « Projet d'aménagement d'une coopérative communale : Théâtre Rocado Zulu, *Clair de lune à Rocheau pour Janvio Saravana, Sire Katawa Kuti* », manuscrit, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM de Limoges, SLT 7, Fonds Brazzaville n° 7].

103 Voir Sony Labou Tansi, *Cercueil de Luxe* [1983] suivi de *La Peau Cassée (Les enfants du champignon)* [1984], Montreuil, Éditions théâtrales, 2006 ; Sony Labou Tansi, *La Rue des Mouches* [1985], dans *Paroles inédites*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2005 ; Sony Labou Tansi, *L'Arc-en-terre* [pièce collective du Rocado], Tapuscrit inédit, Festival international des francophonies en Limousin, 1984, [BFM de Limoges, Fonds Monique Blin, RES.PF BLIN 842/5 MPE].

104 Voir Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, Revue Acteurs, supplément au n° 83, septembre 1990, Paris, Actes Sud, p. 115-138. Voir aussi Sony Labou Tansi, *Moi Cléopâtre Veuve de la Troisième Chute de l'Empire. Tragédie comique en trois tableaux*, manuscrit s.d. [vers 1986], conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM de Limoges, SLT 27, Fonds Item Brazzaville n° 27].

105 Voir Sony Labou Tansi, *Théâtre 1 : Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, suivi de *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, Carnières-Morlanwelz (Wallonie-Belgique), Lansman Éditeur, 1995.

106 Voir Sony Labou Tansi, *Une vie en arbre et chars... bonds* [1991], Manage (Belgique), Lansman éditeur, coll. « Théâtre À Vif », 2015 ; Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent pour douze personnages* [1992], dans Sony Labou Tansi, *Théâtre 3*, Carnières (Belgique), Lansman éditeur, 2015.

107 Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, Manage, Lansman Éditeur, coll. « Théâtre À Vif », n° 260, 2014. La pièce a été éditée pour la première fois en 1995 dans Sony Labou Tansi, *Théâtre 1*, *ibid.*

L'organisation de cette thèse est en partie revevable d'un article collectif sur les « enjeux éthiques de l'écopoétique », que nous avons écrit à dix mains avec Ninon Chavoz, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy. Privilégiant une démarche inductive qui part des différents textes littéraires que nous avons mis en commun, ainsi qu'un processus d'écriture collective, nous avons dégagé cinq enjeux éthiques de l'écopoétique : l'exigence de vérité, le lien inextricable entre les êtres humains et les lieux qu'ils habitent, l'importance de l'écriture sensible, de la *concrétude* du langage et de la *co-existence* des lieux et des imaginaires, laquelle ne saurait aller sans leur *co-résistance*¹⁰⁸.

Dans la première partie de ma thèse, je m'intéresse aux représentations sonyennes d'un monde troué par le système économique contemporain, comme autant de stratégies de décomplémentations.

Celles-ci sont à l'oeuvre dès la fin des années 1970, dans le roman inédit *Machin la Hernie* (ch. 1). Les discours-fleuve du dictateur Martillimi Lopez sont saturés par la présence du complément du nom « de ma hernie ». Véritable trait stylistique, il exprime l'accaparement de la nation tout entière par la dictature hernieuse, depuis « la capitale de ma hernie » jusqu'aux « oeufs de ma hernie », en passant par « le pétrole de ma hernie » et « les ambassadeurs et accrédités de ma hernie ». Cependant, en regard de ces complémentations dévorantes ou de type extractiviste, d'autres compléments du nom apparaissent pour exprimer l'alliance entre les humains et la terre, à l'instar d'un poète qui résiste à la Hernie en « petit frère du monde ». À ce titre, *Machin la Hernie* constitue un seuil poétique marquant le passage du « ventre » dictatorial, qui domine les œuvres de Sony dans les années 1970, à « l'esprit »¹⁰⁹ écologique, voire cosmique, qui traverse ses textes suivants.

Après *Machin la Hernie*, les textes des années 1980, plongent définitivement dans le Capitalocène et décrivent les associations mortifères entre les êtres humains et la finance, soulignant l'étendue de la « magouille » moderne ainsi que les dégâts écologiques qui, comme autant de « trous »¹¹⁰, leur sont fatalement associés (ch. 2). Sans l'opposer à l'Anthropocène auquel il est lié, le concept de Capitalocène¹¹¹ m'intéresse parce qu'il permet d'insister sur les complémentations mortifères qui se jouent entre inégalités historiques, économiques, sociales et politiques, humaines et écologiques. Par des moyens littéraires que sont par exemple les topoï, les personnages ou les motifs, voire la syntaxe avec les

108 Voir Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy, « Enjeux éthiques de l'écopoétique. Lectures collectives de Pierre Bergounioux, Edouard Glissant, Nancy Huston, Sony Labou Tansi et Jules Verne », *Littérature*, dossier écopoétique transculturelle, collectif ZoneZadir, à paraître.

109 Voir Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 18.

110 Ces termes sont de Sony, nous y reviendrons.

111 Nous définirons plus fermement ce concept au début du premier chapitre.

compléments du nom, les œuvres sonyennes reflètent les rouages du système néocolonial et capitaliste contemporain.

Contre les « bâclages » révélés dans les oeuvres, l'écriture sonyenne s'emploie à désenvoûter l'aura capitaliste qui ensorcelle le monde (ch. 3). En jouant sur les associations permises par les compléments du nom pour créer des périphrases qui disent « le grand projet raciste de déshumanisation », le « grand marché mondial de la misère et du dénuement », les « coups de Banque mondiale et de fronts monétaires fermés » ou encore les « économies de gâchis », Sony se charge d'éclairer les véritables logiques qui président à la fin du XXème siècle. Il défétichise ainsi les fallacieux oracles du développement et prophétise l'avènement d'une nouvelle guerre des mondes, sociale et écologique, qui succèdera à la Guerre Froide. Aussi la dimension économique et sociale fait-elle partie intégrante de l'écopoétique sonyenne.

Bien que cette première partie puisse paraître très politique, il s'agit pourtant moins d'étudier le militantisme de Sony que d'analyser comment ses interrogations sur le monde informent ses œuvres¹¹². Cependant, l'étude des derniers textes de l'écrivain congolais ne saurait se passer de la lecture des écrits politiques qu'il rédige dans le même temps. Aussi mon étude littéraire sera-t-elle inévitablement en étroite « connexion avec la politique », selon le mot de Kafka, repris par Pascale Casanova dans *Des littératures combattives*¹¹³. Dans son ouvrage, Pascale Casanova présente notamment la thèse de Frédéric Jameson, selon qui « dans la situation du Tiers-monde l'intellectuel est toujours, d'une façon ou d'une autre un intellectuel politique¹¹⁴ ». Les travaux de Frédéric Jameson servent également de point d'appui à l'ouvrage sur les littératures postcoloniales, *L'Empire vous répond*. Ses auteurs défendent l'idée que les textes post-coloniaux sont écrits dans un « rapport actif » avec un « sous-texte historique ou idéologique antérieur » : « le texte transforme le sous-texte historique en lui donnant sa forme écrite »¹¹⁵. À cet égard, chez Sony, les sous-textes historique et économique de la colonisation et du néolibéralisme paraissent indissociables d'une idéologie écologique de riposte.

¹¹²Pour une analyse qui se propose d'« arracher Sony Labou Tansi à sa caution, le politique et son corollaire le militantisme littéraire supposé de son œuvre, pour recentrer la réflexion, sur une problématique plus personnelle qui fait du rapport au langage la motivation essentielle de l'écriture », Voir Cheikhna Coulibaly, « Sony Labou Tansi, du vernis politique aux abysses du moi : lecture à rebours de l'engagement », *Ziglôbitha, revue des Arts, Linguistique, Littérature et Civilisations*, Spécial n° 1, Juillet 2020, Université Péléforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire, p. 229.

¹¹³Voir Pascale Casanova, « La guerre de l'ancienneté ou il n'y a pas littérature d'identité nationale », in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives*, Paris, Raisons d'agir, 2011, p. 27. Voir aussi Kafka, *Journal*, dans *œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1983 t. III p. 198.

¹¹⁴Voir Frédéric Jameson, « La littérature du Tiers-monde à l'époque du capitalisme multinational », [Social Text, 1986], in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives*, Paris, Raisons d'agir, 2011, p. 53.

¹¹⁵Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, op. cit. p. 200.

Dans la deuxième partie de ma thèse, j'examine les modalités littéraires, et en particulier énonciatives, du tournant écologique de l'écriture sonyenne. En effet, comme pour contrer les forces du Capitalocène, Sony accorde une place centrale aux éléments naturels dans ses textes, en particulier la terre ou la falaise. À partir du milieu des années 1980 en effet, les fictions sonyennes s'ancrent dans des espaces naturels. Sony laisse de côté « la ville de tous les déboires et de tous les malheurs¹¹⁶ », avec ses rues présidentielles, ainsi que les dictateurs et leur viande pour avoir égard à la terre, à la mer et au fleuve. Aussi les derniers romans de Sony semblent-ils venger l'incipit de *La Vie et Demie* où « la forêt ne compte pas, maintenant que le ciment armé habite les cervelles¹¹⁷ ». Dans cette partie, je prends en considération l'*écologie* sonyenne, au sens étymologique de la parole (*logos*) du milieu (*oikos*). Je m'appuie sur les termes « *négociation* », « *conversation* » et « *amitié* », que Sony emploie pour définir le rapport avec la terre qu'il appelle de ses vœux. Son écopoétique suit l'exemple de sa grand-mère kongo qui parle à la terre et à la forêt pour les prévenir qu'elle va planter un champ de patates et leur demander que sa récolte soit bonne.

Il s'agit de comprendre la manière dont les alliances naturelles se nouent entre des personnages et des lieux, pour analyser comment les complémentarités entre les êtres humains et les lieux sont représentées dans les œuvres (ch. 4). En effet, le « contrat naturel » sonyen se négocie dans les textes selon des modalités bien particulières. L'ancrage kongo apparaît fondamental dans les réflexions politiques, culturelles et écologiques de Sony. Finalement, c'est une véritable écopoétique décoloniale de terrain qui affleure, invitant à repenser les catégories littéraires du symbolisme et de l'allégorie, au-delà de toute considération hors-sol au sujet de la relation entre les hommes et la terre.

Sony fait entendre les voix telluriques dans ses romans et ses pièces de théâtre et les relations entre les humains et la terre se déploient essentiellement selon des aspects *conversationnels* (ch. 5). Des expressions fondatrices se font jour dans les fictions sonyennes – telles que « le cri de la falaise », « l'histoire de la fin de la Côte », « nous, gens de la Côte ». Les compléments du nom ancrent dans la terre les cris de la nature, les légendes et les communautés humaines. En outre, les cris de la terre sont souvent reliés à des voix féminines, voire relayés par elles, ce qui permet d'étudier les caractéristiques de l'écoféminisme sonyen. La complémentarité entre les êtres humains et la nature doit donc être envisagée sous l'angle poétique et énonciatif. Il s'agit de prendre au sérieux la façon dont

116 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Encre, sueur, salive et sang*, Paris, Seuil, 2015, p. 151. Voir aussi *La Semaine africaine*, n° 3, septembre-octobre 1991.

117 Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p.11.

l'écriture de Sony rend compte de la présence animée, et même animiste, des éléments naturels dans les œuvres.

Dans la troisième partie de ma thèse, j'analyse la manière dont on peut lire les métaphores écopoétiques sonyennes, en particulier celles qui reposent sur des complémentations nominales. Chez Sony, les métaphores écopoétiques en *de* se tiennent sur la ligne de crête entre l'interprétation réaliste qui prend au sérieux le monde énéacté par l'image et la vision poétique d'un monde fabuleux.

Elles se donnent ainsi comme ce qu'on pourra peut-être appeler des métaphores vibrantes, différant quelque peu des « métaphores vives » de Ricoeur. Elles permettent aussi de rendre compte des dimensions infinies du réel, ce que Sony appelle « magie » (ch 6). L'étude des métaphores sonyennes en *de* confirme l'importance de la « co-existence » entre les êtres humains et non-humains (ch 7) et de la « *concrétude*¹¹⁸ » glissantienne (ch 8), qui fondent ma lecture écopoétique de l'écrivain. L'analyse microsyntaxique de quelques emplois emblématiques de la préposition *de* – « L'Empire de l'eau », « les Yeux du Volcan », « la femme de bronze », « Réveillon d'étoiles », « Le Quatrième côté du triangle » – montre notamment comment l'écriture sonyenne associe des formes de vie et comment elle réalise l'ancrage sensible des images créées. Bien plus qu'une simple association, la complémentation sonyenne contribue ainsi à l'élargissement « magique¹¹⁹ » de l'existence auquel aspire l'écrivain, dans toutes les dimensions.

118Le néologisme de *concrétude* vient d'Édouard Glissant qui parle de « la concrétude de la profondeur, ce qu'il y a réellement, concrètement, en dessous de l'apparence » et qui touche aux relations des « profonds ». Voir Édouard Glissant et François Noudelmann, *L'Entretien du monde*, op. cit., p. 65.

119Le mot est de Sony, nous y reviendrons.

PARTIE 1 : LE MONDE TROUÉ DU CAPITALOCÈNE

« Le capitalisme (même celui d'État) est un crime contre l'humanité et son avenir¹²⁰ », avertit Sony au début de *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, une pièce écrite entre 1988 et 1990. Cette réécriture de Shakespeare raconte l'affrontement entre les familles Capulet, des négociants « rouges », et Montaigu, des propriétaires fonciers spécialisés dans l'exploitation du caoutchouc et des oléagineux, dont la couleur est le « bleu ». Sony ressuscite *Roméo et Juliette* « de l'oncle Shakes¹²¹ » pour comprendre son actualité politique pendant la Guerre Froide et s'attache à montrer que les luttes de pouvoir entre les hommes, en particulier entre les Américains et les Soviétiques au moment de l'écriture de la pièce, sont liées à des intérêts économiques. Le ressort tragique repose sur « [le divorce] des intérêts¹²² » des parents et des enfants – intérêts commerciaux et intérêts amoureux –, dans « une époque dont toutes les espérances sont bâclées » par « la main [...] des marchands »¹²³, comme le clame Sony dans l'avertissement de sa pièce. Dans ce texte liminaire en effet, l'écrivain relie explicitement le capitalisme au bâclage généralisé qu'il dénonce, parce qu'il touche aussi bien « l'avenir », « l'humanité » et « la connaissance » que « l'économie » et « la gestion du monde »¹²⁴. En outre, il accuse sans détour « le monde dit nanti [qui] n'arrête pas de créer des conditions de morts dans les pays dits pauvres¹²⁵ ». Ainsi Sony fustige-t-il l'économie capitaliste, mortifère à plus d'un titre : non seulement les intérêts capitalistes oeuvrent de façon systémique dans tous les domaines de l'existence humaine, mais ils se manifestent aussi de façon concrète à travers la domination des pays dits pauvres, soumis aux forces de prédation des pays dits riches.

En reliant le système capitaliste, les inégalités entre les humains et le pressentiment d'une forme de vie mortifère dans les années 1980 et 1990, Sony confirme l'avènement de ce que des historiens comme Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz nomment le « Capitalocène ». Reprenant l'expression de « l'âge du capital » à Hobsbawm, les deux historiens veulent préciser le concept d'Anthropocène, qui suppose que le changement de

120 Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, op. cit., p. 116.

121 Sony Labou Tansi, lettre du 20 février 1988 à Guy Lenoir, *La Chair et l'Idée*, Sony Labou Tansi en scène(s), Besançon, Solitaires Intempestifs, 2015, p. 119. En 1990, Guy Lenoir met en scène *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette* pour le BBKB (projet théâtral Bordeaux-Brazzaville-Kinshasa-Bangui).

122 Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, op. cit., p. 135.

123 Ibid., p. 116.

124 Ibid.

125 Ibid.

régime géologique est le fait des forces humaines sans distinction : « existe-t-il un lien quelconque entre cette histoire des inégalités entre humains et l'histoire des altérations écologiques de l'Anthropocène ?¹²⁶ », se demandent-ils alors. Les textes que Sony écrit au cours des années 1980 et 1990 portent des interrogations similaires, à mesure que son écriture plonge dans ce qu'il appelle un « temps de ferraille¹²⁷ ». Avatar de l'âge de fer ovidien où les crimes envahissent la terre et où les passions violentes dominent les hommes, en particulier l'*amor sceleratus habendi*¹²⁸ (le désir criminel de posséder), le « temps de ferraille » est celui de la rouille, de la pourriture, de la bombe et de la bêtise généralisées. Pour le dire encore avec les mots de Sony, « nous sommes à l'âge du franc¹²⁹ » : sous le règne de la menue monnaie qui ronge les hommes et la terre, le monde tel que le voit l'écrivain est à l'état de débris de fer, traces des bâclages industriels et technologiques. Si la représentation littéraire du Capitalocène va croissante dans les œuvres sonyennes des années 1980, je fais l'hypothèse qu'elle trouve son origine dans le roman posthume *Machin la Hernie*, sur lequel Sony travaille au cours de l'année 1979.

Chapitre 1. L'écriture du Capitalocène dans *Machin la Hernie*

je vais vous raconter l'histoire de mon colonel Martillimi Lopez fils de maman nationale, vous allez rire mais oui vous allez rire, parce que feu mon colonel Martillimi Lopez a fait rire l'Afrique et le monde entier¹³⁰

L'histoire du colonel Martillimi Lopez, alias « Machin la Hernie », fait entendre la logorrhée du dictateur « raturé par [s]a hernie rebelle¹³¹ », un excès de viande honteux localisé dans le bas-ventre. Le roman commence par le récit-cadre qui annonce l'histoire de l'ancien président Martillimi Lopez. On y apprend que celui-ci est enterré au musée et qu'un de ses yeux est resté ouvert et surveille la nation pour l'éternité. Puis, le récit enchâssé raconte par analepse le règne du dictateur sous la forme d'un discours rapporté qui fait entendre le soliloque de Martillimi Lopez, dans une logorrhée intarissable où les phrases s'étendent sur plusieurs pages. À travers le discours-fleuve du dictateur, qui se déploie en oscillant entre la

126Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, 2013, p. 252.

127Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un aquarium*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1003.

128Ovide, *Les Métamorphoses*, I, 131. Voir la version bilingue en latin-français [en ligne], URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met01/M01-001-252.html>

129Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau » [Brazzaville le 1/1/85], *Poèmes publiés hors recueil*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1241. Voir aussi *Jeune Afrique Économie*, n° 141, mars 1991.

130Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 22-23.

131Ibid., quatrième de couverture.

première, la deuxième et la troisième personne du singulier, on suit les péripéties « de ma hernie » au pouvoir.

Le récit-enchâssé commence par un meeting dans un stade, durant lequel Martillimi Lopez exprime sa tristesse face à la trahison du rebelle Cataeno Pablo. Il s'agit du principal opposant du dictateur, un maquisard que Martillimi Lopez n'aura de cesse de rechercher jusqu'à ce qu'il le fasse arrêter, l'interroge et le relâche après lui avoir fait, semble-t-il, subir la peine de ma hernie : l'émascation¹³². Au début du récit-enchâssé, Cataeno Pablo demeure encore introuvable. Le dictateur présente alors au peuple d'autres rebelles que les « tirailleurs de ma hernie » ont arrêtés et qui vont être exécutés. Or, parmi ces « pablosards » se trouve une toute jeune fille : elle est si belle que la Hernie en tombe amoureux et décide de l'épouser. On suit ainsi les préparatifs de ses noces avec la maquisarde qui reste sans voix, puisque les tirailleurs lui ont coupé la langue. La Hernie réquisitionne pour son mariage l'entièreté des forces nationales, des infrastructures jusqu'aux ministres. Martillimi Lopez parcourt de long en large le pays et sa capitale Zamba-Town en donnant ses directives pour la cérémonie, invite tous les chefs d'États et ambassadeurs du monde, soudoie un prêtre pour bénir son union dévoyée et fait construire une cathédrale à la gloire de ses noces. En même temps, il continue de s'assurer que ses tirailleurs et ministres mènent la lutte contre la rébellion, passe des nuits avec ses nombreuses amantes et rend visite à son peuple dans la boue des bidonvilles. Aussi arrive-t-il tout boueux au moment du mariage, distribuant sa « pisée¹³³ » aux chefs d'État qui ont répondu à son invitation.

La longue scène des noces de la Hernie avec la maquisarde qui ouvre le récit est emblématique car elle annonce les thèmes déployés dans la suite du roman : la lutte contre la rébellion que Martillimi Lopez craint par-dessus tout ; la politique nationale exercée par le dictateur omnipotent et ses ministres qu'il régenté par le chantage et la terreur ; la diplomatie avec les ambassadeurs mondiaux dont la Hernie dépend économiquement et militairement ; les nombreuses aventures sexuelles du mâle hernieux avec des jeunes filles qu'il soumet sans qu'elles puissent jamais parler ; le désir de proximité avec le peuple dont le dirigeant souhaite se faire aimer, tout en exerçant une politique totalitaire et égoïste alors que ses citoyens meurent de faim ; l'étouffante logorrhée du soliloque de Machin la Hernie qui va de pair avec son énergie débordante employée à contrôler le territoire national ; et enfin la boue – déclinée en merde dans la suite du roman – reflétant la bassesse de la politique nationale et mondiale qui entache le dictateur, mais aussi tous les dirigeants qu'il côtoie.

¹³²*Ibid.*, p. 194.

¹³³*Ibid.*, p. 47.

L'histoire du tapuscrit de *Machin la Hernie* est extraordinaire : Yavelde, la fille aînée de Sony, l'a retrouvé miraculeusement deux ans après la mort de son père, à moitié mangé par les souris dans une cantine de la maison de feu l'écrivain, et l'a confié à Nicolas Martin-Granel. Cependant, en 1997, la guerre venait d'éclater et Nicolas Martin-Granel raconte qu'il a pu emporter de justesse le précieux texte dans son « seul baluchon autorisé¹³⁴ », alors qu'il quittait précipitamment Brazzaville où il enseignait. L'histoire ne s'arrête pas là puisque le roman du dictateur hernieux semble avoir connu plusieurs vies. En effet, le dossier génétique du récit se compose de trois versions successives, que Sony écrit entre 1978 et 1980 : *Le Mort te dit Adieu toi qui reste vivant*, *Machin la Hernie* et *L'État honteux*. Cette ultime version est la seule à avoir été publiée au Seuil du vivant de l'écrivain, après qu'il l'a remanié et raccourci durant son premier séjour à New-York. Pour étudier la particularité stylistique de l'écriture de Sony, qui semble se modifier à la fin des années 1970, à mesure que le motif de la prédation politique et économique à l'échelle nationale devient important dans ses textes et se mondialise, je choisis de centrer ma lecture sur *Machin la Hernie*.

L'intérêt de ce texte est double. D'une part, il s'agit d'une réécriture – voire d'une recreation – issue de l'avant-texte *Le Mort te dit Adieu*. Or, ce premier texte était déjà caractérisé par un travail particulier sur la narration, qui va s'amplifier dans *Machin la Hernie*. D'autre part, *Machin la Hernie* est issu d'un tapuscrit qui, à l'inverse de la troisième version *L'État honteux*, n'a pas été publié en l'état du vivant de Sony¹³⁵ et n'a donc pas été soumis aux corrections ou aux contraintes éditoriales. Dans *Machin la Hernie*, l'écriture de Sony se déploie donc librement, donnant lieu à un travail particulier sur la complémentation nominale qui étend la parole du dictateur en agrégeant tout ce qu'il mentionne à sa hernie, et c'est ce qui va particulièrement m'intéresser.

Sony travaille d'ailleurs sur l'expansion syntaxique et discursive dès la première version *Le Mort te dit Adieu*. Dans une lettre du 10 mai 1978, il présente la singularité de ce texte qui se compose de « sept chapitres d'une seule phrase chacun » et qu'il est en train d'écrire :

et voici un morceau du discours « ... Cataeno Pablo de mes nerfs qui bouillissent, Cataeno des jambes nationales de ma mère et de ma fraternité de frappe [...] »¹³⁶.

On le voit dans cet exemple, la logorrhée du narrateur-personnage qui annonce *Machin la Hernie* se déploie grâce aux compléments du nom « de mes nerfs » et « des jambes nationales » qui s'ajoutent à la figure de Cataeno Pablo. Sony associe également des

¹³⁴Nicolas Martin-Granel, « Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture », *art. cit.*

¹³⁵On l'aura compris, *Machin la Hernie* est la version originale et intégrale du roman *L'État honteux*, publié aux éditions du Seuil en 1981, du vivant de Sony.

¹³⁶Voir la présentation de Nicolas Martin-Granel dans Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, *op. cit.*, p. 11.

compléments du nom aux « jambes nationales », moins par soucis du détail réaliste que dans le but de créer des ramifications qui peuvent s'accroître à l'infini. Dans *Machin la Hernie*, Sony reprend cette modalité de la dilatation de la parole et il la précise puisqu'il multiplie les ajouts de matière, de choses ou de personne, pour les agréger à la figure de la Hernie dictatoriale.

À ce titre, ma lecture de *Machin la Hernie* sera stylistique. À la suite de Xavier Garnier qui affirme qu'« il est question dans ce livre du pillage systématique des richesses d'un continent par une politique du ventre orchestrée au niveau mondial¹³⁷ », je voudrais montrer que la particularité de *Machin la Hernie* repose sur son style hernieux. Si la dictature de Machin la Hernie s'écrit par le biais d'une syntaxe hernieuse, il nous faut en étudier les modalités politiques, économiques et écologiques. Pour ce faire, nous nous centrerons en particulier sur l'usage des compléments du nom « de ma hernie » présents dans le récit. C'est au niveau syntaxique, en analysant notamment la particularité des compléments du nom hernieux, que je voudrais prolonger l'étude de Xavier Garnier sur la logique de l'écriture sonyenne « entre expansion et décomposition¹³⁸ ». En effet, les compléments du nom « de ma hernie » qui saturent le texte participent à la fois de l'extension d'une dictature, à l'image de l'excroissance que constitue une hernie, et de l'atrophie d'une politique kystique, à l'instar de la tuméfaction hernieuse dans laquelle les tissus se nécrosent. Je fais l'hypothèse qu'un usage spécifique des compléments du nom s'élabore dans le récit de la dictature du hernieux Martillimi Lopez, ce qui révèle alors que ce « trait stylistique¹³⁹ » prend de l'importance dans l'écriture sonyenne. Dans la mesure où le traitement du complément du nom évolue dans *Machin la Hernie*, il pourrait refléter la transition poétique du « ventre » à « l'esprit »¹⁴⁰ qui se joue dans l'écriture de Sony à la fin des années 1980.

1.1 Le complément du nom hernieux campe la Hernie dictatoriale

Sony montre combien la politique envahissante et destructrice du dictateur Martillimi Lopez est à l'image de son surnom « Machin la Hernie ». Le dirigeant de la nation est en effet lui-même gouverné par sa hernie inguinale, un excès de viande honteux localisé dans l'aîne du despote, descendant dans ses testicules qui ne pèsent pas moins de sept

137Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 104.

138Ibid., p. 18.

139Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? », art. cit., §4.

140Voir Xavier GARNIER, *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 19.

kilogrammes¹⁴¹. La hernie est un emblème de la tyrannie : ainsi sexualisée, elle permet de relier le despotisme politique et la domination sexuelle de Martillimi Lopez. Pour commencer, j'aimerais interroger la dimension politique des ravages que sa hernie cause dans le roman et la façon dont ils se répercutent dans l'écriture.

1.1.1 La marque de la possession de la nation : appropriation hernieuse

Dans le discours fleuve que le dictateur verse de façon continue sur son peuple, tout est associé à « ma hernie », aussi bien les « ambassadeurs et accrédités de ma hernie¹⁴² » que « la capitale de ma hernie¹⁴³ ». Je propose de lire les associations nominales au sein de *Machin la Hernie* comme symptomatiques des excès hernieux de la logorrhée du dictateur qui associe tout à sa protubérance honteuse. L'emploi du complément du nom « de ma hernie » remplace l'usage du déterminant possessif et exhibe les gestes d'appropriation du dictateur.

Dans un premier temps, la complémentation nominale hernieuse permet d'associer étroitement la figure du dirigeant à sa hernie, au niveau de la micro-structure syntaxique. L'usage particulier des compléments du nom « de ma hernie » prend effet dès l'apparition du dictateur dans un stade, où le microphone relaie son meeting dans les haut-parleurs qui crachent son interminable discours. Le dispositif technique d'amplification de la voix de Martillimi Lopez est ainsi mis en place dans le récit. Il se répercute au niveau syntaxique avec l'intrusion des compléments du nom : par exemple, la première « décision *de ma hernie* » consiste à asseoir son pouvoir sur « toute l'étendue *de ma hernie* »¹⁴⁴.

L'emphase hernieuse envahit tout le discours politique et le nom du colonel Martillimi Lopez est d'emblée mentionné comme étant inséparable de son excroissance de chair : il est « Martillimi Lopez commandant de sa hernie » et « mon colonel national Matillimi Lopez de ma Hernie »¹⁴⁵ dont on va raconter l'histoire. L'ambiguïté du premier titre hernieux qui associe le déverbal « commandant » à la hernie réside dans l'interprétation du complément du nom : soit elle est objective et signifie que Martillimi Lopez commande à sa hernie ; soit

141 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 149.

142 *Ibid.*, p. 231.

143 *Ibid.*, p. 234.

144 dans ces premières citations, c'est moi qui souligne pour marquer l'apparition du complément du nom *de ma hernie*.

145 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 23.

elle est subjective et, dans ce cas, la hernie est à lire comme une épithète homérique faisant du chef d'état le sbire du caporalisme de sa tumeur. Les deux lectures paraissent également grotesques. Cependant, dans le cas de l'interprétation objective (*le dictateur commande à sa hernie*), l'autorité proclamée de Lopez sur sa tumeur serait ridicule s'il ne fallait pas voir dans la hernie une métonymie de la nation tout entière : en rabaissant le pouvoir dictatorial à la commande du bas-ventre, c'est aussi la nation qui est réduite à une excroissance de chair honteuse. Quant au deuxième titre hernieux, « mon colonel national Matillimi Lopez de ma Hernie », il associe le nom du dictateur à « ma Hernie » sous antonomase. Le possessif de première personne « ma » montre que le titre hernieux est bel et bien assumé par le dictateur qui revendique fièrement sa Hernie, magnifiée par la majuscule. La Hernie est donc personnifiée et le passage à la première personne – de « sa hernie » à « ma Hernie » – qui signale que le dictateur prend la parole est aussi une manière de la faire parler. Dans ce chapitre, je garderai le code adopté par Sony : la Hernie avec la majuscule tend vers l'allégorie de la dictature, la hernie en minuscule symbolise davantage la tumeur despotique. Afin de rendre compte de l'identité double de Machin la Hernie¹⁴⁶, je me propose d'utiliser le pronom personnel épïcène *iel* lorsqu'il s'agit de désigner la Hernie dictatoriale, dès lors que le dictateur est envisagé comme indissoluble de sa hernie.

En effet, la présence de la hernie remplace parfois le possessif et tout se passe comme si c'était elle qui parlait ou prenait les décisions. Comme le montre Daniel Delas, la distorsion entre la narration à la troisième personne et l'usage du possessif de première personne modifie la nature-même de la possession : de ce fait, « ce possessif ne renvoie pas à un *je* mais au *il* qui s'approprie de manière dictatoriale la position de sujet¹⁴⁷ ». Par exemple, lorsque le dictateur affirme qu'il sera clément avec le rebelle Laure ou la Panthère, il promet : « je lui donne la parole de ma hernie¹⁴⁸ ». L'emploi dévoyé du possessif place le personnage dans une sorte de *schize* car ce n'est pas le dictateur qui affirme « je donne ma parole » mais plutôt la hernie qui, en médiatrice, promet d'être magnanime. Dans le roman d'ailleurs, cette dernière semble prendre vie jusqu'à échapper au corps qui la crée : en hernie Frankenstein¹⁴⁹, elle deviendra elle-même despotique avec le dictateur, lui infligeant des souffrances telles

146 Voir aussi l'analyse narratologique que Jean-Marie Kouakou propose de *L'État honteux*, selon une perspective psychanalytique : Jean-Marie Kouakou, *La Pensée de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 113-117.

147 Daniel Delas, « Les flots de la vie contre la digue du texte. Métastases du discours postcolonial de Machin la Hernie », in Papa Samba Diop et Xavier Garnier (dir.), *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*, [Actes du colloque international des 15-16 mars 2007 (Universités de Paris XII et Paris XIII)], Paris, L'Harmattan, 2007, p. 61.

148 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 76.

149 pour approfondir l'idée de la créature qui échappe à son créateur dans la perspective des études littéraires africaines postcoloniales, voir Sylvie Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Editions Théâtrales, 2004.

que c'est lui qui se trouvera finalement agi, sous la coupe de sa « roupette¹⁵⁰ » qui ne cesse de le gratter. D'ailleurs, la superposition ontologique du dictateur et de sa hernie finit par être intégrée par le peuple. Lors d'un discours par exemple, il clame : « je suis Martillimi Lopez (la foule complète « de ma Hernie »)¹⁵¹ ». Même si l'ironie populaire est patente, il n'en demeure pas moins que la foule souligne l'indissolubilité de l'association, montrant qu'elle a assimilé la complémentation du dictateur par sa hernie, ce qui est renforcé par l'antonomase. De ce fait, la voix du peuple *accuse* aux deux sens du terme cette hernie qu'est la dictature : elle en souligne le statut excessif et honteux, autant qu'elle l'incrimine.

De plus, la focalisation sur la hernie politique permet de rappeler l'existence corporelle du dictateur, et par là même, la nature temporelle de la dictature. Au travers des compléments du nom hernieux qui affirment l'ancrage charnel du personnage politique, Martillimi Lopez est présenté comme un pur corps fait de viande¹⁵². D'ailleurs, cela ne va pas sans poser problème quand il s'agit de prendre des décisions raisonnables pour gouverner : la complémentation du dictateur par sa hernie le fait tourner sur lui-même dans un solipsisme qui réduit toute son existence à sa tumeur honteuse. Ainsi les compléments du nom hernieux miment-ils le repli du chef d'État sur lui-même. Cela a pour conséquence de transformer sa vision du monde : il ne le considère plus que par le prisme de l'excroissance de son propre corps, c'est-à-dire par uniquement par le biais de la possession.

Dans un deuxième temps en effet, les compléments du nom hernieux soulignent l'acquisition totale de la nation par le dictateur qui s'érige en propriétaire, en s'emparant de chacun de ses éléments. D'abord, il fait siens les lieux politiques nationaux, notamment « la capitale de ma hernie¹⁵³ ». Ensuite, il intègre à son butin hernieux les agents nationaux tels que « tous les ambassadeurs et accrédités de ma hernie¹⁵⁴ » ou encore « mon colonel chargé de la sécurité de sa toute tendre, sa toute grasse et toute gracieuse hernie¹⁵⁵ ». La hernie

150Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 64 et 287.

151Ibid., p. 55.

152On peut penser à la métaphore des « deux corps du roi » d'Ernst Kantorowicz. Bien que l'historien souligne que cette figure est strictement circonscrite à l'Angleterre des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, on retrouve dans la *Hernie* de Sony le corps naturel et mortel du souverain. L'état de viande dans lequel se trouve le dictateur hernieux désacralise en retour l'autre corps fort et surnaturel qui devrait incarner l'État. Voir Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du Roi*, Paris, Gallimard, 1989. Voir aussi Loïc Blondiaux, « Kantorowicz (Ernst), *Les deux corps du Roi* », *Politix*, vol. 2, n° 6, Sylvain Bourmeau, Dominique Cardon, Annie Collovald et Jean-Philippe Heurtin (dir.), « Les liaisons dangereuses. Histoire, sociologie, science politique », *Printemps* 1989, p. 84 - 87. URL : https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1989_num_2_6_2102 On peut également penser à ce qu'explique Jean-Pierre Bat à propos de la recristallisation du corps physique du roi dans le cas des dirigeants africains des indépendances, avec les services de protection mis en place et proposés par les anciens pays coloniaux. Voir Jean-Pierre Bat, table ronde « Gouverner dans l'ombre », lors des 23^{ème} « Rendez-vous de l'Histoire », Blois, 9 octobre 2020.

153Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 234.

154Ibid., p. 231.

155Ibid., p. 24.

dictatoriale est employée comme instance de contrôle des machines humaines qui composent le pouvoir et que le dictateur ne quitte pas des yeux de sa hernie, pour en maîtriser les rouages.

La domination et l'accaparement touchent même les objets les plus petits et les plus insignifiants, à l'instar des « œufs de ma hernie¹⁵⁶ » que Martillimi Lopez cuisine chez maman nationale. La marque de la propriété des œufs peut signifier le fait qu'il s'agit d'une production d'origine nationale – une A.O.C. en somme –, qu'en tant que dirigeant suprême de la nation il possède. Mais cela révèle aussi le mode d'appropriation proxémique¹⁵⁷ du dictateur qui prend tout ce qui tombe entre ses mains. Dans le cas des œufs en particulier, on sait combien cette captation *a priori* insignifiante porte en elle une logique de rapt inquiétante, puisque *qui vole un œuf vole un bœuf*. L'appropriation des œufs peut sembler ridicule et inoffensive mais elle est un symptôme de la dictature qui instaure son pouvoir grâce à un contrôle totalitaire – jusqu'aux éléments les plus minuscules – et par le biais de la logique de l'absurde : fondée sur l'imprévisibilité déconcertante, cette forme de pouvoir surprend pour empêcher toute tentative de rébellion et sidère par son illogisme, de manière à rendre toute contestation raisonnable impossible.

Le personnage en vient même à s'approprier le récit romanesque lorsque, dans les dernières pages, il est fait mention d'une vendeuse de bières dont le discours est narrativisé : « la dame vient qui nous raconte l'histoire de ma hernie¹⁵⁸ ». Alors qu'on se situe dans le récit-cadre, « ma hernie » apparaît à la première personne. Ainsi la Hernie s'immisce-t-iel jusque dans la parole des conteurs et refuse qu'on parle d'iel à la troisième personne, préférant reprendre la main sur les rumeurs qui fondent sa propre légende. Dans son souci d'agréger toutes les richesses de la nation sans exception et de confisquer la parole, Hernie se révèle donc omniprésent·e et omniscient·e.

1.1.2 La marque de l'omniprésence du ventre : dévoration hernieuse

La stratégie politique de la Hernie consiste à dominer toutes les instances de pouvoir pour contrôler la nation. Iel règne en maître·sse sur les domaines du législatif et de l'exécutif en imposant sa loi, « celle du ventre¹⁵⁹ ». Aussi les compléments du nom « de ma hernie »

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 59.

¹⁵⁷Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 155.

¹⁵⁸Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie, op. cit.*, p. 284.

¹⁵⁹*Ibid.*, p. 74 : « tu pensais qu'il y avait la loi du cœur au lieu de celle du ventre ».

illustrent-ils la toute-puissance du ventre, en même temps qu'ils représentent syntaxiquement l'excroissance inguinale du dictateur. Puisque d'après son origine latine, « le génitif transpose¹⁶⁰ », j'aimerais observer comment s'opère la passation des pleins pouvoirs à la Hernie dans les syntagmes binominaux « de ma hernie ». En effet, la syntaxe sonyenne est, semble-t-il, construite à l'image d'une hernie : fidèle à sa nature d'excroissance d'une part, la hernie assure par sa présence l'expansion du syntagme nominal et, en tant qu'agrégation de chair d'autre part, elle attire à elle la signification du syntagme nominal. Je voudrais en particulier montrer comment *la loi du ventre* s'illustre particulièrement à travers trois expressions dans le roman : « la minute de ma hernie », « l'étendue de ma hernie » et « la décision de ma hernie ».

En premier lieu, *la loi du ventre* est marquée par l'accaparement dictatorial d'un hommage officiel rendu hernieux : « la minute de ma hernie » remplace la minute de silence « en souvenir de ses pauvres morts pour la patrie »¹⁶¹, lors d'une cérémonie dans le fameux stade présidentiel. La présence de la hernie est remarquée parce qu'elle usurpe la place du *silence* attendu dans l'expression *une minute de silence* : son irruption au sein d'une expression figée qui exprime un recueillement collectif a pour effet de détourner la solennité à plus d'un titre. D'une part, la hernie s'approprie l'hommage rendu aux morts pour la nation en attirant l'attention sur elle. Elle avait d'ailleurs déjà commencé à s'octroyer la gloire des héros nationaux en les désignant par le possessif « *ses* pauvres morts ». D'autre part, c'est la nature même du recueillement qui se trouve dévoyée, dans la mesure où la ventriloquie hernieuse se fait entendre là où le silence est de mise. Enfin, la dimension collective de la commémoration est réduite au culte de la personnalité du dictateur hernieux.

Le détournement de l'expression *minute de silence* n'est pas que sémantique puisqu'il touche aussi aux rapports syntaxiques qui existent entre le nom tête (N1) et le complément du nom (N2) au sein du syntagme nominal (SN). Si la préposition *de* demeure inchangée dans « la minute de silence » ou « la minute de ma hernie », la relation qu'elle établit entre *minute* et *silence* ou *minute* et *hernie* n'est pas la même. Pour saisir la modification à l'oeuvre dans « la minute de ma hernie », je m'appuierai sur les analyses de Pierre Cadiot dans *Les prépositions abstraites en français*¹⁶². Afin de mieux comprendre les rapports introduits par une préposition dite « incolore¹⁶³ » comme *de*, Pierre Cadiot propose de l'étudier en

160Annick Englebert, *Le « petit mot » DE*, op. cit., p. 3. Elle fait référence à Benveniste qui rappelle que « le génitif transpose en dépendance nominale l'accusatif en régime verbal ».

161Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 103.

162Pierre Cadiot, *Les prépositions abstraites en français*, op. cit.

163Ibid., p. 37-40.

alternance avec d'autres prépositions telles que *à* et *en*. En ce qui concerne l'expression *une minute de silence*, elle ferait partie des cas où la préposition *de* alterne avec la préposition *en* (*nous avons observé une minute de silence / nous sommes resté une minute en silence*). Sur l'alternance *de/en*, Pierre Cadiot remarque que *en* fait appel à une relation de type physique, là où *de* sert simplement de mise en coprésence de deux éléments, sans introduire d'idée matérielle. De ce fait, *de* permet une cohésion plus forte entre N1 et N2 alors que *en* marque une rupture d'isotopie. De ce fait, *en* est une préposition descriptive, tandis que *de* est une préposition classifiante : *en* caractérise une occurrence de *minute*, *de* sert à construire une sous-classe de *minute*¹⁶⁴. Or, avec l'introduction « de ma hernie » et notamment avec l'intégration du déterminant possessif *ma* devant N2, l'alternance *de/en* n'est plus opérante : l'expression « la minute de ma hernie » correspond davantage à un cas d'alternance *de/à* (*pleurer pendant la minute de ma hernie / pleurer pendant la minute à ma hernie*). C'est donc que l'irruption « de ma hernie » modifie la nature des rapports syntaxiques au sein du SN¹⁶⁵.

De plus, dans la mesure où « *de* ne fait rien d'autre que marquer la limite de [N1] à partir de [N2]¹⁶⁶ », l'introduction de la hernie en N2 a une incidence sur la sémantique du SN. D'abord, elle limite le sens de *minute* puisqu'elle crée un sous-ensemble de *minute* circonscrit à sa dimension tumorale. Ensuite, elle localise le SN dans la hernie et opère ainsi une centralisation hernieuse. La « minute de ma hernie » a donc pour effet de modifier la nature du temps de la commémoration et de bouleverser l'essence de l'hommage en l'attirant sur la hernie. En faisant irruption dans la phrase sonyenne, la hernie déstabilise les références établies et désoriente les rapports phrastiques : par l'institution de « la minute de ma hernie », on assiste donc à un coup d'état sémantique et syntaxique.

En deuxième lieu, la *loi du ventre* s'exprime par l'extension hernieuse du pouvoir dictatorial « sur toute l'étendue de ma hernie¹⁶⁷ ». À ce moment du récit, la Hernie est jaloux·e de Dieu parce que les foules chantent les louanges divines, au détriment de la « roupette¹⁶⁸ » dictatoriale. C'est alors qu'iel songe à interdire Dieu « sur toute l'étendue de

¹⁶⁴*Ibid.*, p. 194.

¹⁶⁵On peut préciser la nature du passage de l'alternance *de/en* à *de/à* à la lumière d'un principe établi par Pierre Cadiot, le PEI (principe extension/intension) : « l'expression *N1 de N2* permet de décrire une réalité quelconque pour peu qu'elle soit saisie en extension [...] (du contenant au contenu). Par défaut, l'orientation vers le contenu (N2) tend à dominer. [...] Au contraire, l'expression *N1 à N2* thématise le seul N1 (interprétable comme contenant [...]) ». *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁶Annick Englebert, *Le « petit mot » DE*, op. cit., p. 3.

¹⁶⁷Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 64.

¹⁶⁸*Ibid.*, p. 64, 93 et 287.

ma hernie ». Par le biais du complément circonstanciel de lieu et le déterminant de totalité, iel souhaite montrer la portée de son autorité.

À première vue, on pourrait considérer « de ma hernie » comme un complément localisateur. Or, contrairement aux prépositions de lieu les plus fréquentes (*à, en, dans, chez, sur*) qui construisent une « relation de localisation » entre un « site localisateur » et une « cible localisée »¹⁶⁹, la préposition *de* se trouve dans des emplois non locatifs. Je me réfère de nouveau à Pierre Cadiot qui étudie les cas de localisation spécifique en *de*, où l'information de lieu est moins le fait de la préposition *de* que du lexique : ici, c'est surtout le N1 *étendue* qui localise. D'après Pierre Cadiot, « *de* donne une vision abstraite de l'opération de repérage » et donne plutôt une « instruction de quantification sur le N1 »¹⁷⁰. Le complément du nom *de ma hernie* ne localise pas, mais il vient plutôt étendre la localisation réalisée par le complément circonstanciel de lieu : en ajoutant « de ma hernie » à « l'étendue », le dictateur ne spatialise pas son pouvoir législatif sur une étendue hernieuse, mais il quantifie l'étendue de son empire à la mesure de sa hernie.

D'ailleurs, puisqu'elles correspondent à la hernie, les limites spatiales du royaume ne sont pas claires. Si la hernie est une image de la nation, cela indique que le pouvoir du dictateur n'a de frontières que nationales : dans le cas où sa puissance correspond aux limites géographiques de son pays, cela montre que son pouvoir est fort. Mais s'il s'agit de la hernie sexuelle, l'empire de Martillimi Lopez ne se révèle pas bien grand. Sony joue donc à la fois sur l'image terrible d'une politique ventrale hypercentralisée et sur l'évocation ridicule d'un pouvoir nombriliste. Et puisque « *d e* donne une vision abstraite de l'opération de repérage¹⁷¹ », l'expression « l'étendue de ma hernie » évoque moins un espace concret et localisable qu'elle n'institue une centralisation abdominale. De fait, la Hernie centralise toute sa politique dans son ventre.

En troisième lieu en effet, la *loi du ventre* s'exprime par les actions hernieuses gouvernées par la seule « décision de ma hernie¹⁷² ». Le dictateur a par exemple décidé de créer des impôts sur « la cassation de virginité et le chiffre de hernie », afin de nationaliser le sexe pour ne pas qu'il soit gaspillé car, après tout, « c'est un bien de l'état¹⁷³ ». La Hernie œuvre donc pour une centralisation forte puisqu'iel nationalise les droits privés, notamment sexuels. Le complément du nom est ici sujet du déverbal « décision », ce qui personnifie la

169 Voir Ludo Melis, *La préposition en français*, op. cit., p. 55 et 70.

170 Pierre Cadiot, *Les prépositions abstraites en français*, op. cit., 1997, p. 52

171 Ibid.

172 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 121.

173 Ibid., p. 116.

hernie en faisant d'elle une politicienne. Or, c'est davantage la symbolique sexuelle de la hernie qui est convoquée dans le cas des impôts libidinaux. La *loi du ventre* trouve ainsi son expression sexuelle et le complément du nom opère une délocalisation de la politique dans le bas-ventre dictatorial agissant.

Comment cette délocalisation s'opère-t-elle au niveau du syntagme nominal ? Dans son étude de la préposition, Ludo Melis reprend en partie les analyses de Pierre Cadiot pour déterminer la valeur d'une préposition selon ses emplois. Cela lui permet de situer les prépositions *de*, *à* et *en* dans « le domaine spatial » selon une répartition qui se fait sur « l'axe [+/-] origine »¹⁷⁴, où *de* occupe le plus haut degré¹⁷⁵ : à ce titre, dans l'expression la « décision de ma hernie », le complément du nom renseigne sur la provenance de la résolution politique. La hernie est donc définie comme un lieu de production : elle est le ventre procréateur.

Dans le roman, le ventre hernieux en vient même à remplacer le ventre matriciel. D'après Jean-Christophe Goddard, la hernie symboliserait le « potentat phallocratique et patriarcal¹⁷⁶ » du dictateur qui se proclame comme étant l'unique placenta capable d'engendrer le peuple. Réduit à sa fonction anatomique, le ventre hernieux devient un avatar du *vumu*, ce ventre individuel qui fragmente le ventre communautaire et vient réclamer sa part¹⁷⁷. Comme l'observe l'anthropologue Patrice Yengo à propos des mutations contemporaines de la société du Bassin du Congo, le ventre-*vumu* individuel usurpe le pouvoir du ventre-*moyo* qui symbolise le centre de l'alliance lignagère et se définit comme le « lieu de localisation de la force vitale protectrice du groupe¹⁷⁸ ».

Pour conclure sur *la loi du ventre*, nous avons montré qu'elle se déclinait en culte de la personnalité, en extrême centralisation et en délocalisation sexuelle. Dans *Machin la Hernie*, le *vumu* dictatorial est érigé en chef dévorateur des liens sociaux et l'exercice de son pouvoir se traduit par l'apparition d'un ventre hernieux en position de complément du nom. D'une part, l'introduction de la complémentation « de ma hernie » semble illustrer la politique du ventre dans l'écriture sonyenne : les rapports de force entre le nom tête et son complément

174Ludo Melis, *La préposition en français*, op. cit., p. 98.

175Sur la spécificité de *de* à coder l'origine, Ludo Melis conclut que : « *de* porte l'instruction de configurer la relation entre cible et site en tenant compte des propriétés internes déjà construites, alors que *à* et *en* véhiculent de construire la relation par référence à un site externe ». Voir *Ibid.*, p. 100.

176Voir Jean-Christophe Goddard, « Sony Labou Tansi et le théâtre des postcolonisés », URL : http://www.academia.edu/39294341/Sony_Labou_Tansi_et_le_théâtre_des_postcolonisés

177Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le Bassin du Congo. Du ventre et de sa politique*, Paris, Karthala, 2016, p. 224.

178Patrice Yengo, « L'autre du prophétisme congolais », *Continents manuscrits* [En ligne], 12 | 2019, note 28. URL : <http://journals.openedition.org/coma/3897> . Sur la notion de ventre-*moyo*, voir aussi Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le Bassin du Congo*, op. cit., p. 85-92.

paraissent s'inverser puisque c'est la zone droite *de ma hernie* qui devient le cœur du SN – son *ventre* –, centre autoproclamé de l'expression ainsi formée. Le complément du nom hernieux est donc un lieu de dévoration sémantique à l'image de la politique dictatoriale. D'autre part, l'irruption « de ma hernie » a pour effet de réduire l'extension référentielle des expressions hernieuses, à l'image de l'atrophie tumorale. Enfin, le ventre se révèle être le lieu de la dévoration sociale : en se posant comme l'unique *vumu* dont il faut suivre la loi, la hernie remplace le ventre-*moyo* clanique et le fragmente. « Le lieu de l'alliance étant toujours le ventre, le *moyo*, autrement dit le lignage¹⁷⁹ » comme l'explique Patrice Yengo, il me semble que la syntaxe sonyenne rend compte du délitement social provoqué par la *loi du vumu* : les compléments du nom hernieux polarisent les syntagmes nominaux autour de la hernie et les soumettent à la loi du ventre, au profit de la dévoration plutôt que de la complémentation.

1.1.3 La marque de la *pornologie* politique : soumission hernieuse

Dans *La Cité perverse*, Dany-Robert Dufour forge le concept de *pornologie* pour désigner « tous les phénomènes obscènes portés à l'hybris¹⁸⁰ ». Ses analyses sur l'étymologie de la *pornèia*¹⁸¹ grecque permettent d'élargir la définition de la pornographie à l'écriture de l'obscénité en générale, qu'elle soit de nature sexuelle ou non. La *pornologie* de Dany-Robert Dufour est utile pour comprendre ce qui se joue à travers la *loi du ventre* promulguée par la hernie, au sens où elle permet d'exhiber le règne d'un ventre pornographique. En effet, le ventre dictatorial est rendu obscène par la saturation du complément « de ma hernie », qui fonctionne comme une exhibition politique. Or, dans la mesure où la hernie dictatoriale est sexualisée, on peut également y voir une expression sexuelle de la possession. Aussi, l'analyse de l'obscénité dans le roman permettra de comprendre la politique pornographique¹⁸² de Machin la Hernie.

¹⁷⁹Patrice Yengo, « L'autre du prophétisme congolais », *art. cit.*, §22.

¹⁸⁰Dany-Robert Dufour, *La Cité perverse. Libéralisme et pornographie*, Paris, Denoël, 2009, p. 27. Je sais gré de la découverte de ces analyses à Jean-Christophe Abramovici, Romuald Fonkoua et Céline Gahungu, organisateur·trice·s du colloque « Sadafricain. Sade au miroir des littératures africaines francophones : Érotisme, violence et obscénité », qui s'est tenu en janvier 2020, à la maison de la recherche de l'université Paris IV-Sorbonne. Voir Alice Desquilbet, « Les ravages sadiens de "ma hernie" dans *Machin la Hernie* de Sony Labou Tansi », Actes du Colloque international « Sadafricain. Sade au miroir des littératures africaines francophones : Érotisme, violence et obscénité » (Sorbonne Université, 23-25 janvier 2020), *Fabula* [en ligne], à paraître.

¹⁸¹D'après Dany-Robert Dufour, la *pornèia* grecque traite de l'obscénité en générale puisqu'elle renvoie étymologiquement à l'exposition des marchandises et des individus dont on voulait faire commerce.

Pour commencer, on peut reprendre les expressions hernieuses étudiées dans le cadre de la *loi du ventre* pour en éprouver l'obscénité. Par exemple, bien que la volonté d'interdire Dieu « sur toute l'étendue de ma hernie¹⁸³ » puisse être analysée comme une définition spatiale de l'empire, on peut aussi faire une lecture sexuelle de l'expression. En effet, le N1 *étendue* fait entendre le procès nominalisé du verbe *étendre*, ce qui rend la lecture agentive possible : dans ce cas, la hernie est le sujet du déverbal et c'est elle qui *s'étend*. On assiste alors à l'érection de la hernie qui se dresse pour se faire l'égal de Dieu.

D'autres expressions contiennent la même ambiguïté, comme « les chants de ma grandeur » ou « sur toute l'étendue de ma braguette »¹⁸⁴ que l'on trouve lorsque le dictateur visite des bidonvilles pour se rapprocher de leurs habitants. Dans cette scène de liesse populaire, il boit et mange avec son peuple, urine, crache et danse comme lui, ou encore viole une fille, tandis que tous le célèbrent en chantant « les chants de ma grandeur ». Puisque la mélopée populaire survient au moment où la hernie saute sur une jeune femme, le complément du nom évoquerait moins la largesse du chef d'état que la longueur de sa hernie sexuelle. Après ces débauches, le dictateur clôt soudainement les festivités et se rappelle à ses fonctions de dirigeant politique, en décidant de régler le problème des armes de tirs qui coûtent trop cher et de les remplacer par le coupe-coupe « sur toute l'étendue de ma braguette ». La modification du complément du nom habituel « de ma hernie » en « de ma braguette » active là encore l'interprétation sexuelle, tout évoquant l'image du dictateur en train de remonter la fermeture éclair de son pantalon pour se replonger dans les affaires.

Enfin, dans le cas de « la minute de ma hernie », la perversion de l'hommage officiel qu'on a étudiée se double d'une déviance sexuelle dès lors qu'il s'agit de pleurer au lieu de se taire, en faisant couler l' « eau nationale de nos reins¹⁸⁵ ». Le bas-ventre remplace les yeux pour devenir le lieu du jaillissement liquide et l' « eau » qui coule lors de la minute de ma hernie ressemble alors fortement à une éjaculation nationale. Par ailleurs, la mention de « l'eau nationale » fait écho à l'onanisme pratiqué par le dictateur un peu avant dans le récit. Cette « eau » est sécrétée lorsque « la main descend vers elle nationale qui soulève la musette », ce qui a pour effet de provoquer un cri de délivrance « ah »¹⁸⁶. Dans cette scène, on entend le soulagement du désir physique du dictateur, ainsi que l'apaisement de son angoisse des rébellions. Pour finir, on peut aussi penser à la comparaison entre l'argent

182« On fait des théorèmes de la vie et de la mort et ça donne Chirac et Giscard dans les jambes de Mobutu : c'est porno oui ou non ? ». Voir Sony Labou Tansi, lettre à Françoise Ligier, 26 juin 1978, dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, Vol. I. *Correspondance 1973-1983*, Paris, Éditions Revue Noire, 2005. Dans la postface de *Machin la Hernie*, Nicolas Martin Granel cite cette lettre à propos de la genèse du roman.

183Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, *op. cit.*, p. 64.

184Ibid., p. 109.

185Ibid., p. 103.

186Ibid., p. 99.

publique et le liquide spermatique de l'un des nombreux cousins colonels du dictateur « qui s'amuse à dépenser l'argent de ma nation comme il dépense son eau¹⁸⁷ ». La comparaison sexuelle témoigne de la relation entre les puissances monétaire et sexuelle des dirigeants politiques qui s'emploient à satisfaire sans vergogne leur jouissance sexuelle et leur jouissance financière. Ainsi la Hernie dictatoriale se met-elle en scène de façon obscène : son pouvoir politique est indissociable de sa puissance sexuelle affichée.

Ensuite, la politique de Machin la Hernie se fait pornographique lorsqu'il se sert de son statut social pour asservir les femmes. Le dictateur étant devenu l'unique ventre géniteur national par la *loi du ventre*, il ne peut que « rabaisse[r] le ventre féminin [...] à sa valeur de consommation pornographique¹⁸⁸ », comme l'explique Jean-Christophe Goddard. Lorsque Machin la Hernie grimpe sur une colline pour se rendre dans l'une de ses villas où il tient enfermée Évelyne Magne, il fantasme par avance sur la nuit qu'il s'apprête à passer avec « m a petite française qui dans les choses de ma hernie elle est devenue noire¹⁸⁹ ». La périphrase hernieuse a pour vocation d'évoquer le fantasme d'une sensualité exacerbée de l'amante séquestrée, soulignant encore une fois la dimension sexuelle du complément « de ma hernie ». Par ailleurs, la description des viols que commet le dictateur passe par des images centrées sur sa hernie sexuelle, telles que « faire cadeau de sa hernie » ou « servir cette chaude version de mon eau »¹⁹⁰. En sus de permettre une description imagée du coït dictatorial, l'ajout de la hernie dans les périphrases sexuelles réalise une expansion syntaxique, à l'image de l'érection de la hernie dominant les femmes.

Cependant, la puissance sexuelle du dictateur se révèle ambiguë. En effet, la domination sexuelle outrancière de la hernie tend à faire totalement disparaître la figure du dictateur, derrière les agissements incontrôlés de sa viande tuméfiée. Par exemple, lorsque celle-ci se « voûte¹⁹¹ », il s'efforce de l'apaiser : « calme-toi Dormanso, me mords pas les cuisses¹⁹² ». Le dictateur qui soumet les femmes est en fait lui-même dominé par l'appétit féroce de la hernie sexuelle, à qui il a d'ailleurs donné un surnom masculin. Aussi la hernie sexuelle du dictateur pourrait-elle bien être son talon d'Achille. C'est d'ailleurs ce que révèle le roman puisque c'est une rebelle qui tentera finalement de tuer le dictateur dans sa chambre à coucher¹⁹³. La démesure de la dictature de Machin la Hernie est donc à l'image de sa hernie

187Ibid., p. 41.

188Jean-Christophe Goddard, « Sony Labou Tansi et le théâtre des postcolonisés », *art. cit.*

189Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, *op. cit.*, p. 111.

190Ibid., p. 113.

191Ibid., p. 191.

192Ibid., p. 180.

193Ibid., p. 274

sexuelle qui s'allonge au gré du récit. Ainsi, la pornographie politique du dictateur exhibe la toute-puissance de sa hernie dictatoriale, peut-être au détriment de son propre pouvoir.

1.2 Politique néolibérale et syntaxe hernieuse

À la fin de ses nocces, Machin la Hernie profite de la présence des chefs d'États de tous les pays du monde pour faire avancer ses affaires concernant la vente des ressources nationales. Alors que la fête s'achève, il berce « cette fille, ville forte » et l'homophonie entremêle les figures de sa nouvelle femme et de la capitale Zamba-Town, que le dictateur dirige toutes deux. Son but est de faire s'assoupir son épouse, avatar de la nation, « pour qu'elle dorme pendant que je négocie la terre avec les voyous de la haute finance¹⁹⁴ ». Ainsi le dictateur est-il présenté comme un marchand qui, durant tout le roman, endort la nation : il l'étourdit par ses discours autant qu'il la trompe et en profite pour dilapider les ressources nationales. À de nombreuses reprises dans le récit, on l'entend passer des contrats financiers avec les dirigeants et ambassadeurs des pays occidentaux amis pour vendre des matières premières et négocier des aides financières. De ce fait, la Hernie participe activement à ce que les historiens Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz appellent « la Grande Accélération » de l'ère capitaliste, qui « arrime une croissance mondiale forte à une croissance encore plus forte d'énergie fossile »¹⁹⁵. Dans *Machin la Hernie*, la pratique extractiviste est, cette fois encore, exposée par les compléments du nom. Le rôle-clé que le dictateur joue dans la vente des ressources nationales lui permet de s'enrichir et de s'insérer avec plus ou moins de force dans le système-monde capitaliste.

1.2.1 Extractivisme syntaxique

En Afrique, il y a un problème intéressant, c'est qu'il y a un magasin, dans ce magasin on met un gérant, le gérant n'a de comptes à rendre à personne – à personne, mais vraiment à personne – et quand même, comme il ne peut pas entrer dans le magasin lui-même, il demande à la population de le mettre dans le magasin, à condition de ne pas lui demander des comptes. Mais ça c'est tragique ça !¹⁹⁶

À la fin de l'année 1989, peu avant la Conférence Nationale Congolaise qui sonnera le glas du parti unique, tandis que Denis Sassou-Nguesso et Mobutu Sese Seko sont au pouvoir au

194Ibid., p. 52.

195Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, op. cit., p. 269.

196Sony Labou Tansi, « Interview de Sony Labou Tansi. Extraits de *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* par le Rocado Zulu Théâtre », reportage réalisé par AITV, 6e Festival des Francophonies en Limousin, septembre/octobre 1989, archives fonds ITEM. (transcription personnelle)

Congo Brazzaville et au Zaïre, Sony fait part de sa vision d'une politique africaine « boutique[e]¹⁹⁷ ». En filant la métaphore dépréciative de la nation-magasin, il décrit la métamorphose du chef d'État en administrateur d'un commerce dont il n'est pas propriétaire. La négation portant sur le fait de « demander des comptes » révèle l'opacité des affaires politiques, montrant qu'il est impossible de calculer ce que le dirigeant-dilapidant doit à la nation. Dans la tragédie africaine telle que la décrit Sony, le destin apparaît sous les traits d'un boutiquier, légitimé par la voie des urnes¹⁹⁸. Telle est la honte que dénonce sans ambages Sony à la fin des années 1980 et dont les prémices apparaissent dès la fin des années 1970 dans *Machin la Hernie*. Le chef d'État gérant dont parlait Sony y est en effet présenté sous les traits d'un négociant à la tête d'une importante vente d'une partie du territoire national, qui semble pouvoir lui rapporter gros.

Dans la deuxième moitié du roman, la lutte du dictateur contre ses opposants s'accentue : « je n'accepte pas qu'on dévalue ma hernie¹⁹⁹ », tempête-t-il. L'ambiguïté du verbe « dévaluer » que choisit Martillimi Lopez n'est pas laissée au hasard puisqu'elle dit à la fois la dévalorisation de la figure du chef d'État et l'abaissement de sa valeur monétaire, sur le plan national mais aussi international. La rébellion a donc un coût et c'est bien l'état de ses finances qui préoccupe la Hernie. Le dictateur en colère se souvient que ses adversaires s'étaient aussi opposé au sacre de son cheval, organisé en grande pompe. Pour se rassurer, il se remémore également les ambassadeurs et dirigeants étrangers qui étaient venus le soutenir à cette même occasion, alors qu'il pleuvait à verse et que le sol était détrempé :

ils dansent dans la boue, des bourgeois à qui je risque de refuser le pétrole de ma hernie, les américains à qui je risque de refuser l'uranium de ma hernie, les japonais avec leur premier ministre à qui je risque d'interdire le fer de ma hernie, les chinois, les russes, parce que les hommes doivent s'aimer, se comprendre, se compléter suivant l'évangile de ma hernie²⁰⁰

Les ressources qui font l'objet de tractations avec les puissances industrielles mondiales sont énumérées à mesure que leurs acheteurs pataugent dans la boue, métaphore de leur compromission. Le pétrole, l'uranium et le fer sont donc assez influents pour maintenir les Grands de ce monde dans la fange. Et la menace du refus du commerce des ressources plane sur eux à tel point qu'elle les y fait danser, sous les yeux du dictateur qui semble savourer le spectacle de cet abaissement. La mention de chaque matière première est prise dans un parallélisme syntaxique, autour de la répétition du complément du nom « de ma hernie ». La répétition révèle non seulement la constante des pratiques commerciales de la Hernie et des

197Sony Labou Tansi, « Dimanche soir », *930 Mots dans un aquarium*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 988.

198on pense notamment à l'élection de Denis Sassou-Nguesso qui, en tant que président provisoire, fait adopter par référendum une nouvelle constitution qui lui accorde les pleins pouvoirs en 1979.

199Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie, op.cit.*, p. 209.

200Ibid., p. 215.

puissances étrangères, mais elle rattache aussi chaque minerais à la figure dictatoriale, de manière indissoluble.

La syntaxe sonyenne rassemble les ressources arrachées à la terre autour la Hernie et les compléments du nom soulignent leur appropriation. Par exemple, le complément du nom hernieux du « pétrole de ma hernie » signifie à la fois la possession (*mon pétrole*) et l'origine (*le pétrole vient de la hernie*) : expansion de chair en largeur, la hernie devient une extension en profondeur lorsqu'elle se fait l'avatar des puits miniers en sous-sol. Non seulement la Hernie s'auto-désigne comme la gardien-ne du pétrole dont elle s'est déclarée propriétaire, mais elle devient aussi le lieu de production de l'or noir tant convoité par les pays étrangers. De ce fait, la valeur de la manne pétrolière rejaillit sur la Hernie qui en est pourvoyeur-se. On comprend ainsi l'importance de maintenir l'aura de la Hernie en matant les rebelles, puisque de sa cote dépendent en cascade celles du pétrole, de l'uranium et du fer sur le marché international, dont les mandataires sont nommément cités. Derrière la figure de la Hernie nationale, l'économie mondiale se révèle donc d'une importance cruciale.

L'énumération du pétrole, de l'uranium et du fer montre que la politique économique internationale de la Hernie repose en grande partie sur l'extractivisme, défini par Anna Bednik comme le nom donné « à toutes les prédatations naturelles » sous forme d'« extraction massive ou intense »²⁰¹. D'une part, dans le complément du nom « de ma hernie », la préposition *de* réalise le geste de l'extraction en prélevant des matières sur l'origine « hernie ». D'autre part, comme l'explique Anna Bednik, la particularité de l'extractivisme réside dans le fait d'exporter des ressources naturelles sous forme de matières premières non transformées, réservant le privilège de l'industrialisation – gage d'enrichissement – aux pays acheteurs. Selon elle, l'extractivisme met au jour l'alliance des gouvernements progressistes et des gouvernements néolibéraux, les uns misant sur la rente extractiviste pour financer leurs politiques sociales et les autres comptant sur les effets positifs d'une telle industrie pour dynamiser leur économie. Dans le roman de Sony, le dictateur confirme ces analyses en commandant aux ambassadeurs étrangers de se « compléter » selon la loi sacrée de sa hernie : la complémentation des acteurs dans le système extractiviste est, tout comme les compléments du nom, hernieuse. En somme, l'extractivisme révèle la peur permanente qu'ont tous les dirigeants du monde de perdre la face et il souligne aussi leur fatale interdépendance.

201 Anna Bednik, *Extractivisme. Exploitation industrielle de la nature : logiques, conséquences, résistances*, Paris, Éditions Le Passager clandestin, 2016, p. 254.

En effet, dans la mesure où la dictature hernieuse repose sur la vente des ressources du sous-sol national et que les celles-ci sont nécessaires aux pays du Nord, alors la Hernie se trouve liée aux Occidentaux. Dans le roman, on comprend que Martillimi Lopez qui se réjouit de tenir sous sa hernie les dirigeants étrangers et de les faire danser dans la boue leur est en fait attaché, et ce de manière inextricable. Lorsqu'il se remémore la cérémonie du sacre de son cheval et l'exécution de ses opposants, les paroles de son conseiller résonne dans l'esprit du dictateur et le hantent :

parce qu'il n'y a plus de pays, ici c'est la guerre mondiale des intérêts, et si tu veux qu'ils te laissent respirer, il faut hurler avec les loups²⁰²

Dans le système néolibéral où l'État-providence n'existe plus, *l'homme est un loup pour l'homme*, comme chez Hobbes qui s'inspire de la formule de Plaute. Pour survivre, il faut donc participer à ce que le conseiller appelle « la guerre mondiale des intérêts ». C'est ce que Sony nommera en 1990 « la guerre des mondes²⁰³ », nourrie par la fabrique de périphéries pourvoyeuses de matières premières pour les sociétés de consommation des pays nantis. Le règne de la Hernie manifeste ainsi toute l'ampleur de la tragédie (post)coloniale²⁰⁴ pour de jeunes États constitués artificiellement à plus d'un titre. D'une part, leurs frontières arbitraires leur ont été imposées par le traité de Berlin en 1885, affirmant la liberté de commerce des Européens sur le continent africain²⁰⁵. D'autre part, leur indépendance a été reconnue pendant la Grande Accélération du Capitalocène, dans un temps où l'État n'avait déjà plus de pouvoir²⁰⁶ – « parce qu'il n'y a plus de pays », comme le dit le conseiller de la Hernie fort avisé. La Hernie n'a pas d'autre choix que de se mêler à la meute des loups, c'est pourquoi iel tracte avec les malfaiteurs de ce monde.

202Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 209.

203Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 143. Voir aussi *La Semaine africaine* (Brazzaville), n° 1869-70, 13-19 décembre 1990.

204Laurent Dubreuil propose de mettre « post » entre parenthèse, supposant qu'il n'est pas encore advenu puisque le système impérial demeure et il parle de « possessions (post)coloniales », notamment celles des imaginaires et du langage. Voir Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, Herman éditeurs, 2008, p. 16 et 21.

205L'historienne Catherine Coquery-Vidrovitch explique que les frontières africaines établies lors de la Conférence de Berlin avaient pour but de rendre les fleuves Niger et Congo accessibles aux puissances européennes : il s'agissait moins de se partager le continent que d'y affirmer la liberté de commerce. Voir Catherine Coquery-Vidrovitch, dans « Pierre Savorgnan de Brazza, explorateur italien (1852-1905) », émission *Une vie, une œuvre*, France Culture, le 23/08/2014 (rediffusion), 35'-35'45". URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/pierre-savorgnan-de-brazza-explorateur-italien-1852-1905-rediffusion-de>

206« Les réactions à l'entreprise coloniale n'ont par ailleurs jamais remis en cause les structures inégalitaires qui l'avaient fondée [...] : "la raison en est que tandis que le développement du capitalisme dans les temps antérieurs soutenait l'intégration nationale, la mondialisation opérant dans les périphéries du système, à l'opposé, désintègre les sociétés" ». Voir Xavier Ricard Lanata, *La tropicalisation du monde*, Paris, PUF, 2019, p. 71. Il cite Samir Amin, *Pour un monde multipolaire*, Paris, Syllepse, 2001, p. 116.

1.2.2 Expansion syntaxique du discours financier

Machin la Hernie raconte aussi l'existence d'une hernie fiscale en ce qui concerne la gestion de la nation. Lorsque le dictateur explique l'économie politique à son bras droit Carvanso, il compare le secret de la dette nationale à celui des « sept milliards que tu gardes en Suisse²⁰⁷ », révélant ainsi l'existence de comptes cachés, alors même que le pays est aux prises avec des créanciers. L'évasion fiscale de la Hernie qui place ses capitaux dans des banques étrangères est un secret de polichinelle mais le peuple est impuissant à lui demander des comptes. De fait, les pratiques financières de la Hernie sont, à son image, obscènes : ses comptes sont dissimulés en Suisse « mais le peuple est au courant », de même que la dette « que nous avons toujours cachée mais le peuple est au courant²⁰⁸ ». Ainsi, la Hernie incarne le ventre-*vumu* individuel qui capte une plus-value en vue d'une exploitation privée, au détriment du clan. De ce point de vue, iel est *sorcière*²⁰⁹ : dans la mesure où iel détient le capital, sa parole est agissante et elle s'adresse à ceux qu'iel maintient sous sa domination sociale ou financière.

L'intrusion de la Hernie dans la gestion des finances nationales lui permet de faire du trésor public son butin. Pour gérer la fortune du pays, iel nomme à son gré des agents au « poste de ministre des finances chargé de ma hernie²¹⁰ ». Là où on attendrait la dénomination *ministre chargé des finances de ma hernie*, l'intrusion de la hernie en fin d'expression vient bouleverser l'ordre des priorités : les finances publiques lui sont entièrement dédiées. De plus, la description de la fonction s'en trouve compliquée et l'ajout de la charge de la hernie accolée aux fonds nationaux les rend, eux aussi, hernieux.

Tout au long du roman, le coup de filet financier que réalise la Hernie est particulièrement rendu visible par la modification des compléments du nom. Lorsque la Hernie s'accorde des vacances, iel voyage « avec tout l'argent du trésor public²¹¹ ». Puis, quand iel convoque son officier Darto Lopez, iel lui intime l'ordre de lui donner « l'argent de ma hernie que tu es allé ramasser au Trésor²¹² ». Le passage de « l'argent du trésor public » à « l'argent de ma hernie » entre les deux expressions montre bien la capture hernieuse des finances nationales. La Hernie s'érige désormais en détenteur·trice des fonds publics, arrêtant

207Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 105.

208Ibid.

209la sorcellerie peut être définie comme le fait de transformer des humains en être *agis* par le biais d'énoncés puissants proférés dans un cadre de relations de pouvoir. Voir Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le bassin du Congo*, op. cit., p. 17-18.

210Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 195.

211Ibid., p. 53.

212Ibid., p. 178.

le trésorier général lorsqu'il ne cède pas à ses désirs. De plus, il semble fort que le colonel Darto Lopez soit apparenté au dictateur Lopez, de même que les nombreux cousins « colonel[s] de ma hernie²¹³ » qu'il a placés à la tête de l'armée, des finances et des infrastructures comme autant d'avatars de lui-même. Le lignage du dictateur est fait de privilèges politiques et financiers qui augmentent sa puissance personnelle : sa position économique dominante assure son pouvoir politique et rend sa parole agissante.

Le fonctionnement du discours hernieux devient particulièrement délicat lorsqu'il s'agit d'argent. Alors qu'il est en deuil parce que sa nouvelle épouse s'est pendue après les noces, le dictateur prend des vacances :

je suis impossible à consoler et il part en voyage de deuil en Italie, en Espagne, en Hongrie, avec tout l'argent du trésor public parce que pas de coup d'État derrière moi nom de Dieu²¹⁴ !

La Hernie tente de légitimer une transaction financière douteuse. Ayant vidé sans vergogne les comptes nationaux pour satisfaire son plaisir personnel, iel tente de masquer la fraude par la tonalité élégiaque destinée à attirer la pitié. Dans l'extrait, c'est le narrateur premier qui mentionne l'accaparement de toute la trésorerie de l'État, donnant l'impression qu'il parvient à adopter une position de surplomb par rapport à son personnage. Seulement, le narrateur ne parvient pas à condamner le voleur national. Dès qu'il évoque le recel des biens publics, tout se passe comme si le personnage venait lui couper la parole, au discours indirect libre : par le biais du connecteur causal « parce que », il apporte une explication destinée à le dédouaner. Là encore, les rapports de force s'inversent dans la narration et l'emprise de la hernie sur le récit est totale, surtout lorsqu'il s'agit de parler d'économie.

À l'inverse, la force locutoire du dictateur s'amoindrit lorsqu'il est volé par le rebelle « Cataeno Pablo qui qui qui est allé dans le maquis avec mes bourses²¹⁵ ». Le bégaiement – ou « le cancer de la palilalie²¹⁶ » selon l'expression de Daniel Delas – révèle le trouble de Martillimi Lopez. L'affaiblissement de la logorrhée dictatoriale semble aller de pair avec l'insurrection de Cataeno Pablo, décrite comme une émasculatation du chef d'État. Cependant, la mention des « bourses » laisse aussi entendre la dimension financière de la trahison du

213 *Ibid.*, p. 39.

214 *Ibid.*, p. 53.

215 *Ibid.*, p. 25.

216 « Sony Labou Tansi a trouvé un autre moyen étonnant pour donner une réalité concrète à ce qu'on pourrait appeler le cancer de la parole post-coloniale, avec la "palilalie". Le terme, emprunté au vocabulaire de la pathologie médicale, désigne la "répétition involontaire d'un ou plusieurs mots, observée dans la maladie de Parkinson et dans d'autres maladies du système nerveux" (Le Robert). [...] Répété plus de vingt fois dans la version définitive du roman en des formules où le terme peut parfois commuter avec "hernie", les symptômes de la "palilalie" se manifestent toutefois fortement dans les situations de crise, c'est-à-dire lorsque le sexe femelle vient menacer le sexe mâle [...]. Là où Flaubert pourchassait la répétition, Sony l'étale ». : Daniel Delas, « Les flots de la vie contre la digue du texte. Métastases du discours postcolonial de Machin la Hernie », *art. cit.*, p. 63-64.

maquisard voleur qui bouleverse le dictateur. Grâce à l'équivoque sur les *bourses* du dictateur, la hernie sexuelle laisse entendre les liens étroits qu'elle entretient avec le monde de la finance. Aussi la tumeur sexuelle exposée sans vergogne est-elle à l'image de l'excroissance financière du chef d'État, que ce dernier ne prend pas non plus la peine de dissimuler.

En fait, tout le récit de *Machin la Hernie* montre que la capture discursive opérée par le dictateur n'est effective que si elle repose sur le pouvoir de l'argent. Lors de son premier *meeting*, le dictateur s'insurge de la vente de la nation à bas prix par son opposant Cataeno Pablo et il tient à raconter à son peuple qu'il est né dans la misère. Il se présente alors comme « Lopez fils de maman nationale, [...] grandi dans la misère et le dénuement parce que fils de paysans²¹⁷ ». Grâce à ces arguments financiers destinés à gagner la confiance de son peuple, le dictateur légitime sa position de chef d'État. Il se pose aussi en victime pathétique du rebelle Cataeno Pablo, décrit sous les traits honteux d'un privilégié et d'un possédant. Or, cette posture d'*homo novus* financier assure l'efficacité de la parole sorcière de la Hernie qui peut, en toute légitimité, envahir la narration.

La capture hernieuse de la parole contamine la narration romanesque dès l'*incipit*. Voici l'extrait qui installe définitivement la Hernie en narrateur·trice du récit :

et c'est comme cela dans toutes les maisons où vous allez le soir, on raconte l'histoire de l'ex mon colonel national Martillimi Lopez de ma Hernie, fils de maman nationale, les choses avaient commencé un 14 juillet, au stade Alberto-Sanamatoûf, Martillimi national, et chacun y met sa salive, chacun le fait briller à sa guise au ciel de son imagination, chacun met ses dates, ses jours, ses lieux, mais voici la vraie histoire de Martillimi Lopez, commandant de sa hernie, la vraie histoire telle que se la racontent les gens de chez moi avec leur salive et leur goût du mythe²¹⁸

Le narrateur interrompt le récit-cadre pour prendre ostensiblement la fonction du conteur qui s'apprête à relater la version véridique d'un mythe connu de tous : l'histoire Martillimi Lopez *alias* Machin la Hernie. Au seuil du récit-enchâssé va raconter le règne du dictateur, le narrateur premier s'implique dans le texte par le biais du pronom tonique « moi ». Il adopte ainsi différentes fonctions narratives²¹⁹ : une fonction de régie en annonçant l'histoire à venir, une fonction de communication en s'adressant aux lecteurs à la deuxième personne du pluriel « vous », une fonction testimoniale pour attester de la vérité de son histoire et se distinguer des autres rumeurs, ainsi qu'une fonction idéologique car il fait l'éloge de la saveur de son histoire. Or, le narrateur s'exhibe à travers toutes ces fonctions précisément au moment il s'apprête à disparaître du récit, mangé par le discours de la hernie. C'est donc en vain qu'il

217 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 23-24.

218 *Ibid.*, p. 23.

219 Voir Gérard Genette, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 261.

adopte une posture forte, d'autant plus que dans toute la suite du roman il aura du mal à asseoir son autorité discursive face à la logorrhée du dictateur.

Le pouvoir de Martillimi Lopez passe en effet par sa parole envahissante qui prend la forme d'une hernie logorrhique mortifère pour ses citoyens-auditeurs à qui il dénie tout droit de réponse et donc toute forme d'existence : « pendant des heures et des heures il parle de son peuple tendrement mêlé à sa savoureuse hernie, coupée de sel et de piment²²⁰ ». Le dictateur ne fait que soliloquer, s'adressant autant à son peuple qu'à sa hernie, parce qu'il jouit de tenir les deux sous sa coupe. La durée de son discours insiste sur la dimension étouffante de son monologue interminable et tout se passe comme s'il s'agissait d'un acte de dévoration par la parole²²¹. Il trouve d'ailleurs son pendant dans une dévoration réelle de ses ennemis Russes dont Martillimi Lopez dit qu'« on en a capturé cinq que j'ai fait cuire²²² ». L'engloutissement discursif reproduit la puissance du ventre qui mange ceux dont il veut prendre la force pour mieux les dominer. Aussi l'anthropophagie vocale de Machin la Hernie se donne-t-elle comme une entreprise sorcière.

Si la Hernie peut parler sans fin, c'est parce qu'iel domine financièrement. Le lien entre les rapt financiers et l'expansion langagière de la logorrhée hernieuse dans le roman feraient partie d'un seul et même phénomène de capture. De ce fait, les compléments du nom hernieux permettent de réaliser la saisie financière en même temps qu'ils assurent l'expansion logorrhique du discours de la Hernie possédante. La dévoration de l'espace énonciatif s'opère également par le jeu des pronoms : les pronoms narratifs de troisième personne du singulier « il » ou « elle » sont ingérés par l'usage du discours indirect libre de la Hernie, où ils se métamorphosent en « je » dictatorial détenteur de l'autorité financière.

1.2.3 Fragilisation syntaxique de la Hernie dans le système-monde capitaliste

Machin la Hernie raconte en filigrane l'évolution des rapports que le dictateur entretient avec le système économique néolibéral à l'échelle mondiale. De ce fait, si la Hernie participe d'un tel système, iel n'en critique pas moins les dérives financières et les

²²⁰*Ibid.*, p. 33-34.

²²¹Comme le montre Daniel Delas, « *Machin La Hernie* est véritablement un monologue en ce sens qu'il ne laisse aucune place au "discours d'autrui" » et, de ce fait, son discours-fleuve rend le dialogisme romanesque de Bakhtine inopérant. Voir Daniel Delas, « Les flots de la vie contre la digue du texte. Métastases du discours postcolonial de Machin la Hernie », *art. cit.*, p. 70.

²²²Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, *op. cit.*, p. 51.

ingérences politiques. Ainsi l'histoire de Machin la Hernie permet-elle de décentrer « l'histoire des systèmes-monde capitalistes²²³ » pour en révéler, depuis l'Afrique, les dessous hernieux.

D'abord, la Hernie tient son rôle dans l'accaparement de la rente des matières premières, qui se joue à l'échelle mondiale. Le dictateur hernieux passe des contrats extractivistes avec les Européens et il en règle les intérêts :

il signe la pile de papiers avec mon colonel de sécurité qui explique : les français veulent creuser l'uranium à Vallanta, d'accord combien donnent-ils à ma hernie ? seize pour cent, ah ce n'est pas un contrat de tract : prenez vingt pour cent et il signe, les italiens veulent pêcher au large de Wattando, combien pour cent ? sept, non qu'ils donnent onze pour cent et il signe²²⁴

Dans la logique extractiviste, ce qui est enlevé *de* ma hernie doit être compensé par des dividendes versés *à* ma hernie : dans ces circonstances, la hernie extractiviste au génitif est déclinée au datif. Le changement de statut syntaxique révèle l'ampleur du pouvoir extractiviste de la hernie qui s'attribue les ressources minières et en capte les revenus. Cependant, on voit que l'injustice des contrats repose sur les pourcentages ridicules qui reviennent au pays pourvoyeur de la matière première. Ces chiffres sont d'ailleurs réalistes : ils reflètent les dividendes pétroliers que Elf versera à l'État congolais à hauteur de 17% dans le contrat de concession signé en 1994 par exemple²²⁵.

De plus, les parts reviennent « à ma hernie », faisant de l'excroissance honteuse le lieu de l'accumulation financière issue de l'extractivisme. Fonctionnant comme une troisième personne du singulier de majesté, « ma hernie » ne désigne pas la nation mais la personne du dictateur, s'enrichissant grâce au sous-sol national et à son exploitation par les anciens pays colonisateurs. S'agissant du contrat sur l'uranium, on pense notamment à la mine de Shinkolobwe au Katanga qui a fourni l'uranium nécessaire aux bombes atomiques américaines lancées sur Hiroshima et Nagasaki²²⁶. Aussi la Hernie pourrait-iel incarner Mobutu, « un chef d'Etat choisi par les belges et les américains pour servir les intérêts

223Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *op. cit.*, p. 253. La notion de « système-monde » vient de Fernand Braudel qui définit quatre systèmes-monde inégalitaires qui se sont succédé au cours des XVIème et XXème siècles et qui se définissent par la concentration du capital dans des cités centrales (de l'Italie, de la Hollande, de la Grande-Bretagne puis des États-Unis) leur permettant de financer leurs infrastructures, de conserver leur pouvoir économique et de continuer d'exploiter les périphéries. *Ibid.*, p. 248-249. Voir aussi Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme : XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1979.

224Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, *op.cit.*, p.106.

225Voir Yitzhac Koula, *Pétrole et violences au Congo-Brazzaville. Les suites de l'affaire Elf*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 61.

226Belga, « L'uranium des bombes atomiques venait du Congo belge », *Le Vif*, 8 août 2015. URL : https://www.levif.be/actualite/belgique/l-uranium-des-bombes-atomiques-venait-du-congo-belge/article-normal-409221.html?cookie_check=1562916741

extractivistes du Nord-Monde²²⁷ », comme le propose Jean-Christophe Goddard, mais pas seulement. Jean-Christophe Goddard va plus loin et montre que la Hernie révèle plus largement la permanence d'un imaginaire colonial où les droits et les intérêts des occidentaux prévalent sur ceux des peuples colonisés, « transformés en objets passifs de leur propre histoire par le choc fatal de l'expansion impériale et (ajoute Labou Tansi) cannibale du capitalisme occidental²²⁸ ». En effet, dans le choix des dividendes reversés à la hernie, la parole du dictateur n'a qu'un pouvoir relatif puisque les marges sont faibles. Ainsi, dans le roman, lorsque le cadre énonciatif s'élargit et devient mondial, le barycentre syntaxique se déplace : l'uranium *de ma hernie* devient 20% reversés à *ma hernie*. Alors que la hernie est un lieu qui pèse dans les tractations lorsqu'elle est en position de complément du nom exploitant, elle perd de sa force dès lors qu'elle devient destinataire du marchandage et qu'elle occupe la place d'un complément indirect. Plus la Hernie s'éloigne de la ressource, plus iel perd de la puissance.

La perte du pouvoir du complément du nom hernieux dans le cadre des finances mondiales se révèle donc à l'image de l'iniquité qui caractérise le système extractiviste. La complémentation entre la Hernie et les minerais suggère aussi que la puissance d'une dictature se trouve amoindrie à partir du moment où elle sort du système extractiviste mondial qui la maintient au pouvoir.

Ensuite, la Hernie reçoit des aides au développement, accordées par les pays occidentaux dont le dictateur sert les intérêts extractivistes, et iel les accapare. Dans le roman d'ailleurs le bon fonctionnement de la nation dépend des aides des grandes puissances étrangères comme la Chine et les États-Unis car « à l'époque sa hernie n'avait pas suffisamment d'argent pour payer les gens²²⁹ ». Les salaires impayés montrent que les caisses de l'État sont vides. Or, on comprend qu'il s'agit moins d'un problème de pauvreté inéluctable que d'une mauvaise gestion des finances :

c'est la Chine et les États-Unis qui avaient donné du riz et des haricots, elle-même ayant fait faire sept mille tonnes de médailles pour payer mon peuple et lui permettre de vivre au-dessus du riz chinois, parce que Dieu de maman nous avons un peuple héroïque, et il avait fait fabriquer par le pays de mon collègue sous forme d'aide au développement sept mille autres médailles de soutien à mon peuple²³⁰

227Voir Jean-Christophe Goddard, « Sony Labou Tansi et le théâtre des postcolonisés », *art. cit.* Il s'appuie sur l'ouvrage de Patrice Yengo, *Les mutations sorcières dans le Bassin du Congo*, *op. cit.*

228D'après le philosophe, ce qui prédomine dans la société (post)coloniale c'est bien « la capacité [des occidentaux] d'anéantir proprement le passé des peuples par le présent de leur dépendance matérielle, militaire, économique et politique ». *Ibid.*

229Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, *op. cit.*, p. 196.

230*Ibid.*, p.196-197.

L'ironie est patente dans la contradiction entre les aides de nourriture importées par les pays du Nord pour apaiser le peuple affamé et la quantité impressionnante de médailles futiles que le dictateur fait fabriquer. La Hernie n'a vraisemblablement pas le sens des priorités. De surcroît, iel ne supporte pas la concurrence et la charité des nations étrangères que le peuple risque de considérer comme des bienfaitrices. On le voit, iel refuse l'ingérence économique qui affaiblit son pouvoir absolu. L'aide au développement que le dictateur demande à son pays ami prend donc la forme de soutien à la personne du dictateur et de propagande pour calmer la colère des estomacs de ses citoyens qui, bien qu'ils crient famine, resteront vides.

Dans *L'envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo Brazzaville et en Angola*, François-Xavier Verschave²³¹ montre avec une grande précision combien la dette, et donc les aides au développement, dépendent à la fois de la mauvaise gestion de l'argent public par le dictateur et de la vente irraisonnée de la manne pétrolière. Par exemple, la dette est rééchelonnée en fonction des accords bilatéraux passés avec la France, dans le cadre des accords commerciaux avec la compagnie pétrolière Elf-Aquitaine. Des banques privées consentent également à des crédits sous caution pétrolière, achevant de perturber les remboursements qui reposent sur les recettes des hydrocarbures. Cela a pour effet de creuser la dette que l'intervention des banques commerciales avait *a priori* vocation à combler.

De plus, les stratégies commerciales et financières relevées par François-Xavier Verschave recourent à l'ingérence politique des partenaires de la Hernie. À la fin du roman, Martillimi Lopez s'aperçoit que ses alliés commerciaux étrangers fournissent des armes au rebelle Cataeno Pablo et protègent Laure et la Panthère. Il entraîne aussitôt son peuple à sa suite et va lapider l'ambassade des États-Unis en signe de « prostate²³² », consommant ainsi sa rupture diplomatique avec la première puissance mondiale. Ces tensions avaient été suggérées en amont par la présence d'un vilain « bhârbouze²³³ » anonyme contre lequel le dictateur s'était déjà mis en colère en interrogeant une maquisarde. La référence aux agents du service de renseignement français secret du système Foccart²³⁴ est ici explicite. Le nom du personnage couronné d'un « h » supplémentaire permet à la fois de rappeler le nom de

231 François-Xavier Verschave, *L'envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo Brazzaville et en Angola*, Agone, 2001.

232 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, *op. cit.*, p. 278.

233 *Ibid.*, p. 220.

234 Voir Jean-Pierre Bat, *La fabrique des « Barbouzes »*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015. Les barbouzes sont des agents du Service de Documentation Extérieur et de Contre-Espionnage (SDEE) qui, en vue des indépendances, prépare secrètement – par des moyens que l'État français ne peut se permettre de reconnaître – la politique Françafrique néocoloniale. Ils représentent ainsi « la face cachée de l'histoire de France depuis la libération ». Jean-Pierre Bat souligne d'ailleurs le caractère ambigu de leur origine délinquante mise au service d'un appareil de police, à l'instar de l'ancien bagnard Maurice Bat devenu chef de police. Voir « "Monsieur Maurice", Vidocq de l'anticommunisme au SDECE », dans Jean-Pierre Bat, *ibid.*, p. 14-32.

l'ethnie ennemie de la Hernie, les bhâs, et d'ironiser la grandeur du personnage-type de l'espion à barbe, sans scrupules et très au fait des pratiques illégales, voire délinquantes. Dans un autre passage situé en amont dans le roman, Lopez faisait déjà comprendre aux flamands qu'il les chassait du « parc national » pour les mêmes raisons, à la fois politiques et financières : « avec vous la meilleur réponse n'est pas la nationalisation, parce que vous ne nous laissez nationaliser que vos dettes²³⁵ ». De cette façon, le dictateur révèle le cruel paradoxe du système de la dette et des aides au développement : les plans d'ajustement structurels obligent les pays endettés à privatiser leurs ressources en vendant des concessions à des compagnies étrangères afin d'augmenter les capitaux et de rembourser la dette, ce qui a en vérité pour conséquences de la creuser. Tout se passe comme si la dette se nourrissait d'elle-même, sous la pression des Occidentaux²³⁶.

Cependant, si l'on considère ces logiques de prédatons néocoloniales d'un point de vue écologique, ce sont souvent les pays endettés pourvoyeurs des matières premières qui se trouvent crédetes des pays du Nord. Dans l'interprétation de la captation des ressources par les pays capitalistes que donnent Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz à propos du Capitalocène, la logique de la dette est totalement inversée : les pays nantis dont l'économie repose sur des logiques extractivistes délocalisées se retrouvent déficitaires et ce sont eux qui contractent une lourde dette écologique. Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz soutiennent en effet que, lors de « la Grande Accélération du Capitalocène » entre 1945 et 1973, se creuse « le formidable endettement écologique des pays industrialisés occidentaux [qui] vident littéralement le reste du monde de sa matière et de son énergie de haute

235 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 154.

236 Au moment de l'écriture du roman, en 1979, François-Xavier Verschave montre que le nouveau président congolais Denis Sassou Nguesso se sert largement dans les généreuses recettes de la production pétrolière favorisée par les contrats passés avec la compagnie française Elf-Aquitaine : « le règne de Sassou I (1979-1991) a coïncidé avec les vaches grasses de la rente pétrolière », écrit François-Xavier Verschave (cf *infra*, p. 20). Comme Sassou Nguesso a une représentation néopatrimoniale de l'État, il n'hésite pas à investir massivement dans les secteurs militaires et industriels, privilégiant sa région d'origine, et à se constituer une large fortune personnelle (près d'un milliards de francs). Ensuite, le pays se retrouve rapidement endetté et en 1985 il est obligé de se tourner vers la Banque Mondiale et le FMI. Sassou Nguesso brade alors les concessions forestières des régions du Nord en les vendant par exemple au groupe Doumeng en 1985 (dont le PDG J.M. Doumeng est un milliardaire de l'agro-alimentaire et membre du PCF) ou encore à Michel Barouin (le patron de GMF diversifié dans l'entreprise forestière) en 1987. De plus, les Banques commerciales encouragent le Congo à brader ses biens en spéculant sur les ressources à venir, rendant l'économie du pays très instable et trop inquiétante pour être éligible aux programmes d'aides de la Banque Mondiale. Au début des années 1990, Pierre Otto Mbongo (le premier patron privé du Congo, très lié avec les entreprises Bouygues, GMF et CGE le futur Vivendi) propose aux créanciers français de convertir les dettes en actions dans des entreprises privatisables : les échanges d'actifs financiers « swaps » avec la Fiba (la Banque française intercontinentale, une instance économique de Elf) contribuent d'une part à creuser l'endettement du Congo dont les recettes pétrolières sont hypothéquées jusqu'en 1994 et d'autre part à aliéner de plus en plus le pays à la compagnie Elf. Voir François-Xavier Verschave, *L'envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo Brazzaville et en Angola*, op. cit., p. 20-27.

qualité »²³⁷. Dans *Machin la Hernie*, l'évolution du comportement de la Hernie face à ses partenaires financiers et politiques contient toutes les ambiguïtés des alliances inégales qui fondent le Capitalocène.

1.2.4 De quoi la Hernie est-iel le nom ?

On a du mal à savoir comment désigner le personnage éponyme Machin La Hernie : faut-il l'appeler Martillimi Lopez, commandant devenu légendaire dont on raconte l'histoire dans les chaumières ? Ou bien le qualifier de chef d'État ou de dictateur, pour insister sur sa fonction politique et son totalitarisme ? Ou encore le nommer par son attribut personnifié, la Hernie qui, à la façon d'une synecdoque, se charge d'évoquer le personnage en soulignant son caractère hernieux ? Je fais l'hypothèse que la désignation par la Hernie tend à nous éloigner du personnage pour verser dans le symbole dont on a commencé à voir les aspects politiques, financiers et économiques.

En effet, la Hernie incarne par sa forme bien particulière la capitalisation par l'agrégation de matières honteuses. Iel en est le symbole, selon la définition d'Albert Mockel qui fait du symbole l'expression implicite « des divers éléments idéaux épars dans les Formes²³⁸ ». Les rares et partielles descriptions de la hernie du dictateur consistent en effet à détailler les éléments qu'iel accapare ou ingère :

sa toute tendre, sa toute grasse et toute gracieuse hernie, elle pue la bière, elle pue le champagne et les doses à l'aubergine, elle pue le piment, et proteste de toutes ses écailles, elle lèche ses jambes nationales, elle aiguise son tranchant contre sa musette kaki, et la foule écoute en regardant le tranchant de sa hernie investie de sucre, d'absinthe²³⁹

La forme de la hernie est décrite par les adjectifs *tendre*, *grasse* et *gracieuse* ainsi que par le participe *investie* qui joue à la fois sur le sens premier de l'investiture politique et sur le sens second de l'enveloppement, d'autant plus que le calembour sonyen fait entendre que Sa Grâce est « grasse ». La hernie pourrait bien être triplement « investie » de sucre et d'alcool : elle est *investie* du titre de sa majesté hernieuse et placée à la tête un fief sucré ou alcoolisé, mais elle est également *investie* et cernée des substances qu'elle a ingérées et dans lesquelles elle a, semble-t-il enfin, *investi*, c'est-à-dire placé ses fonds. Les rondeurs de la hernie ainsi que son attitude coulante de serpent surnois sont suggérées, permettant une description

237Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, *op. cit.*, p. 278.

238Dans le symbole qui exprime l'abstrait par le concret, « l'analogie paraît naturelle et intrinsèque » et « suppose la RECHERCHE INTUITIVE des divers éléments idéaux épars dans les Formes ». Voir Albert Mockel, *Propos de littérature*, [1984], Paris, éditions Honoré Champion, 2009, p. 120. Je remercie Pierre Halen qui m'a conseillé cette lecture sur la question du symbole et de l'allégorie qui m'intéresse ici.

239Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, *op. cit.*, p. 24.

formelle à la fois alourdie et ondulée. Cependant, l'aspect courbe de la hernie n'est pas lisse puisqu'elle est sertie d'écailles et que le champ sémantique de la coupure en fait un personnage inquiétant : elle se révèle être un serpent acéré et vorace. Sa puanteur laisse d'ailleurs supposer qu'elle suinte de toutes les matières qu'elle a incorporées – c'est-à-dire accumulées –, toutes étant associées à l'ivresse, au luxe et à l'iniquité.

D'abord, la bière est l'hydromel dont se sert la dictature pour apaiser les peuples, comme le dit le personnage de Dofano dans une pièce du Rocado Zulu Théâtre de Sony intitulée *Le coup de vieux* :

nous avons au sommet la bière et l'absinthe : trente sept millions de bouteilles par mois. La mairie nous fait boire de la bière pour compenser les coupures d'eau²⁴⁰.

Au Congo, le pain et les jeux ont pris la forme liquide de la Primus ou de la Ngok qui constituent bon nectar accessible. Comme le calcule Sony, la bière est une marchandise lucrative car « cent jeunes boivent 1 500 à 1 600 bouteilles de bière, toutes marques confondues, par semaine, soit environ 240 000 francs CFA », et il déplore ces « impôts payés à l'oisiveté » et ce « temps détourné à la créativité »²⁴¹. Sony voit dans la bière une véritable stratégie politique puisque « l'alcool tue, mais, comme les gouvernements y gagnent, il n'existe pas de politique en la matière²⁴² ». C'est donc tout cela qui transpire de la Hernie imbibée d'alcool.

Pour iel cependant, la bière est mélangée au champagne qui l'élève au-dessus de la consommation du tout-venant populaire. Iel est ainsi placée au rang des magouilleuses politiques à qui Sony reprochera plus tard de truquer les nominations ou de se nourrir des crises, « histoire faire du champagne avec la constitution²⁴³ ». D'ailleurs, dans la pièce *Qu'ils le disent, qu'ils le beuglent*, le docteur Ghost, qui a manipulé les personnages principaux ayant pris la mer après avoir tout vendu et quitté leur village, se retrouve avec le machiniste du bateau « sur le pont en train de contempler quatre corps [...], cigare au bec et champagne à la main²⁴⁴ ». La réussite des scélérats est illustrée par des cadavres et du champagne,

240 Sony Labou Tansi, *Le coup de vieux. Drame en deux souffles*, (coécrit avec Caya Makhele), Paris, Présence africaine, 1988, p. 24.

241 Sony Labou Tansi, « Villes africaines, jeunesses cruelles ? », tapuscrit, [daté du 26 octobre 1992], conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 44/2, Fonds Brazzaville n°44]. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 382].

242 Sony Labou Tansi, « La révolution permanente du Rocado Zulu Théâtre », entretien avec Alphonse Ndzanga-Konga, *Bingo*, n° 352, mai 1982. TEM Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [*Ibid.*, p. 66].

243 Sony Labou Tansi, « Sony rompt le silence. La nomination du Premier ministre : crise, calcul ou histoire de faire du champagne avec la constitution », *La Rue meurt*, novembre-décembre 1992. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [*Ibid.*, p. 385].

244 Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, *op. cit.*, p. 26.

comme si chez Sony l'un n'allait pas sans l'autre. Le champagne est donc signe de l'entre-soi des mafieux politiques qui se fabriquent une place au soleil au détriment des populations.

Le poème « Verba Ventrae » de Sony associe d'ailleurs ostensiblement le champagne et la bière aux injustices nationales et mondiales. Le jeune poète y accuse les séparations sociales entre les dirigeants enrichis et la main d'oeuvre ouvrière appauvrie en clamant :

Sur vos verres de champagne
C'est le derrière dur du Nègre à repiquer
D'entreprise en entreprise
De mine en mine
De ville en ville²⁴⁵

Il incrimine aussi les barrières qui persistent entre les Nord et les Sud à travers l'image de « La bière des révendications mise / En bouteille à Genève²⁴⁶ ». Le champagne symbolise la distinction entre la classe des possédants nantis et la classe des travailleurs précaires, appuyée par l'énumération des lieux de labeur qui permettent l'enrichissement de leurs dirigeants. Les Nègres sont à repiquer comme des plants de « choux-fleurs²⁴⁷ » sur des terres industrielles plus fertiles. De plus, leurs rêves ou revendications – le terme « révendications » fait entendre les deux – sont embouteillés à Genève : ils sont conservés dans des bocaux au siège européen de l'ONU qui s'en trouve ainsi encombré, empêché d'avancer sur l'autoroute de l'union des nations qu'elle est censée tracer.

Ensuite, le sucre et l'absinthe sont les symboles dont la Hernie gérait·e et régnaient·e se trouve pourvu·e. Or, on le sait depuis les recueils poétiques *Vers au vinaigre* et *La Vie privée de Satan*, pour Sony le sucre est une marchandise capitaliste : en témoignent des formules telles que « Le sucre amer / Des Péchés capitaux²⁴⁸ » ou « Et tout ce que dans le blanc / Sucre de canne on mange de Noir²⁴⁹ ». La couleur et le goût sucré se trouvent changés par le fiel du commerce non équitable que dénonce le poète à la fois juge et partie. Dans la vision du monde sonyenne, le sucre est étroitement lié au commerce triangulaire esclavagiste, comme le montre aussi sa pièce inédite *Béatrice du Congo* qui met en scène la lutte de la prophétesse Kimpa Vita contre la colonisation portugaise au XVII^e siècle. Le personnage féminin éponyme a bien conscience que « le Portugal veut [leurs] terres, les esclaves, le sucre, le cuivre, l'amour avec [leurs] vierges²⁵⁰ ». Le sucre est une denrée qui fait

245 Sony Labou Tansi, « Verba Ventrae : Poèmes à vapeur », *Vers au vinaigre 2*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 381.

246 *Ibid.*, p. 379.

247 c'est le titre de la section du recueil dans laquelle se trouve le poème. Voir *Ibid.*, p. 369.

248 Sony Labou Tansi, « UN », *La Vie privée de Satan*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 433.

249 Sony Labou Tansi, « IV. Poèmes en panne », *Vers au vinaigre (version 2)*, dans *Poèmes*, p. 413. Dans un autre recueil, on trouve la variante : « Tout ce qui dans le / blond sucre de canne / On mange d'espoir — ». Voir « Poèmes de Sony Labou Tansi », *Poèmes*, op. cit., p. 557.

250 Sony Labou Tansi, *Simba Mvita l'Holocauste de Mbanza-Kongo ou Béatrice du Congo*, tapuscrit inédit et inachevé, conservé à l'ITEM/CNRS. Voir la scène 3.

partie de la liste des intérêts économiques des colonisateurs, dont le seul désir est de posséder le plus de ressources humaines et environnementales possibles, de façon à s'enrichir en les monnayant.

Enfin, l'absinthe dont la Hernie au pouvoir se trouve doté·e n'est pas sans évoquer le légendaire commerce rimbaldien en Éthiopie, dont Sony déclare la fin dans « La lettre infernale » qu'il adresse au poète voyou et voyant. Mais l'absinthe, autre opium du peuple, fait partie des consommations populaires abrutissantes²⁵¹ prohibées et symbolise à la fois l'ivresse et la fraude, apanage des dirigeants truands.

La Hernie évoque donc l'accumulation de matières par sa forme boursoufflée et peut être, à ce titre, reconnue comme un symbole du capitalisme marchand et financier. Cependant, l'existence de traits visibles qui pourvoient sa description au gré du roman tendrait à faire d'iel une allégorie plus systémique. On passerait ainsi d'une Hernie symbolique – dont on vient de voir qu'il faut décrypter les significations – à une Hernie allégorique, représentant de façon extrinsèque tout le système économique néolibéral contemporain. En effet, si l'on se réfère de nouveau à la définition proposée par Albert Mockel dans *Propos de Littérature*, « l'allégorie serait la représentation explicite ou analytique, par une image, d'une idée abstraite PRÉCONÇUE ». De ce fait, l'image allégorique se trouve pourvue d'attributs, « lesquels sont en quelque manière les étiquettes de cette convention »²⁵², selon le modèle des sandales ailées ou de la bourse du dieu des voyageurs et du commerce Mercure. D'après Albert Mockel, ces attributs ou attitudes sont autant d'emblèmes donnés par le poète pour guider la lecture, tel que cela semble être le cas pour les écailles et les alcools que Sony fait figurer dans les descriptions hernieuses. Suivant cette lecture allégorique, l'agglutinement inquiétant des matières autour de la Hernie se donne à lire comme la représentation explicite des logiques de prédatons économiques qui acculent les citoyens de Zamba-Town dans le roman, et les populations ou africaines dans la réalité²⁵³.

251 Voir Sony Labou Tansi, *Le coup de vieux*, op. cit., p. 24.

252 Albert Mockel, *Propos de littérature*, [1984], Paris, éditions Honoré Champion, 2009, p. 120-123.

253 On reviendra sur l'allégorie politique dans le chapitre 4, à partir d'une lecture de Frédéric Jameson.

1.3 Des complémentations écopoétiques contre les captations hernieuses

Au milieu de la logorrhée dictatoriale, des voix dissidentes se font entendre, notamment celle du rebelle Cataeno Pablo, qui s'immisce dans le récit sous la forme d'un monologue intérieur à la deuxième personne du singulier. Le « tu » du discours adressé rompt ainsi le fil du soliloque étouffant et autocentré de Machin la Hernie. Autour de Cataeno Pablo gravitent d'autres rebelles tels que le poète Vermoz Diaz, un ancien ministre de Martillimi Lopez devenu son opposant avant d'être emprisonné à cause de ses écrits et assassiné, ainsi que sa fille Krachna, l'ancienne amante de Cataeno Pablo dont Martillimi Lopez est aussi tombé éperdument amoureux. Deux lettres importantes permettent de faire entendre les réflexions des opposants à la Hernie dans le récit : une missive que Cataeno Pablo adresse au dictateur pour demander des comptes sur la mort de Vermoz Diaz et une lettre que Krachna écrit à Cataeno Pablo à la mort de son père Vermoz Diaz, pour réclamer justice sur cet assassinat officieux maquillé en suicide. Ces lettres lyriques, qui figuraient déjà dans l'avant-texte inédit *Le Mort te dit Adieu*, blâment la politique de Machin la Hernie et ouvrent plus largement à des réflexions sur la condition humaine et sur la mort. À la fin du récit, ces voix profondes sont rejointes par la parole de la terre qui se venge des injustices commises par la Hernie. Ainsi le roman invite-t-il à considérer le lourd bilan du règne de la Hernie, à travers l'empreinte écologique que sa politique et son économie laissent dans l'espace romanesque et dans l'écriture sonyenne.

1.3.1 Les êtres de la Terre contre la Hernie

Face à la logorrhée politique mortifère de la Hernie, la forêt s'exprime en reconquérant l'espace que les projets immobiliers du dictateur lui avaient ôté. Cependant, bien avant que la forêt ne prenne sa revanche, des offensives naturelles avaient déjà été lancées contre la Hernie, par la boue et la jungle, ou la pluie et le vent.

Lorsque le dictateur se rend dans les bidonvilles pour visiter son peuple ou dans la jungle pour prendre le maquis et participer à la guerre contre les rebelles, il revient chargé des éléments naturels qui caractérisent ces lieux : la boue et le biotope équatorial. Par exemple, ses jambes nationales sont « couvertes de cette terre que j'ai toujours aimée d'un

amour indicible²⁵⁴ », lorsqu'il s'assoit dans son fauteuil pour entendre le prisonnier Cataeno Pablo. De même, quand il vient trouver ce dernier dans son quartier délabré, Lopez se retrouve « couvert de toute la boue de mes bidonvilles²⁵⁵ ». À chaque fois, c'est le participe passé *couvert de* qui rend compte de *l'état honteux* et boueux du dictateur. Cependant, la terre et la boue qui le recouvrent font immédiatement l'objet d'une appropriation par le biais de la relative « que j'ai toujours aimée » ou du complément du nom « de mes bidonvilles ». La Hernie n'est donc pas de celles ou de ceux qui se laissent recouvrir facilement.

C'est ensuite au tour de la jungle d'aller à l'assaut de la Hernie, comme pour se venger du dictateur qui a osé pénétrer dans le maquis forestier, lieu naturel de la rébellion. Alors qu'il pense que maman nationale a été enlevée par les pablosards, Martillimi Lopez décide de partir dans la jungle, moins pour la sauver que pour éviter de subir une infamie insupportable pour un mâle si les rebelles venaient à la violer. Embourbé dans la jungle, il ne revient au palais qu'après une odyssée forestière de six mois :

plus boueux que jamais, tout couvert d'herbes, d'écorces, de sèves, sentant les eaux pourries des marigots, les poches pleines de sangsues, de crabes, les cheveux plein de toiles d'araignées, de chiottes d'oiseaux²⁵⁶

Là encore, le dictateur est « couvert » d'éléments naturels appartenant à la faune ou à la flore et il est imprégné de l'odeur des marécages. Sony a conservé cette description dans la version raccourcie du roman qu'il a publiée au Seuil sous le titre *L'État honteux*, ce qui montre l'importance du portrait du chef d'État vêtu aux couleurs de la jungle. Cependant, contrairement à la boue, l'énumération des végétaux et des animaux qui s'accrochent à lui ne font pas l'objet d'une appropriation. Les êtres de la jungle le marquent de leur empreinte par le biais de la colle de la sève, des ventouses de la sangsue, des pinces du crabe, sur lesquelles la Hernie ne semble pas avoir de prises. Aussi s'agit-il moins d'une tenue de camouflage²⁵⁷ que d'une métamorphose subie par le dictateur au contact de la forêt. D'ailleurs, ce n'est pas lui qui narre l'épisode de son retour puisqu'il se retrouve en position d'objet décrit par un regard extérieur et à la voix passive. Une fois n'est pas coutume, il ne se remplit pas les poches des trésors de la jungle : c'est la nature qui les investit. Ainsi la jungle semble-t-elle déjà recouvrir la Hernie qui perd sa puissance d'accumulation, préfigurant la revanche de la forêt à la fin du roman.

Pourtant, les tentatives d'enveloppement de la Hernie par la boue et la jungle ne sont pas assez efficaces pour arrêter la croissance hernieuse, c'est pourquoi la nature semble peu à

²⁵⁴*Ibid.*, p. 180.

²⁵⁵*Ibid.*, p. 206.

²⁵⁶*Ibid.*, p. 183.

²⁵⁷Je pense bien sûr au panel sur le camouflage auquel nous avons réfléchi avec Anne-Laure Bonvalot, Kevin Even, Xavier Garnier Rym Khene et Julie Peghini, en vue des journées d'étude de ZoneZadir en juillet 2020 (malheureusement reportées).

peu mettre en place d'autres stratégies aux accents plus belliqueux. Une pluie diluvienne s'abat sur Zamba-Town et le dictateur s'insurge : « toutes les fois que ma hernie prend une décision historique, la pluie s'en mêle²⁵⁸ ». La lecture des événements par le chef d'État crée un lien de cause à conséquence entre la politique hernieuse et le cataclysme naturel, comme si le ciel réagissait aux injustices de son règne. Le même lien est souligné dans la description de la pluie qui survient immédiatement après la mort d'un cardinal fusillé sur les ordres du dictateur :

et il tombe, un vent violent se lève, qui souffle jusqu'aux casques de mes tirailleurs, soudain, il tombe une pluie infernale mais que personne ne bouge²⁵⁹

L'antithèse entre le corps qui tombe et le vent qui se lève, ainsi que la répétition de « il tombe » pour décrire la mort du cardinal et le déluge qui s'abat sur la capitale de la Hernie, crée un écho entre les deux événements, comme pour souligner le lien de continuité qui existe entre eux. L'intrusion du vent et de la pluie est décrite de façon apocalyptique par les adjectifs « violent » et « infernale ». Tout se passe donc comme si la nature protestait contre les abus de la Hernie. Le dictateur y voit d'ailleurs le signe de la colère divine et il insulte Dieu avant de s'en prendre « au monde entier à l'univers aux étoiles à toute la matière²⁶⁰ ». L'accumulation d'éléments cosmiques inscrit la Hernie dans un univers dont les forces lui échappent peu à peu.

Ainsi, en arrière-plan du style hernieux développé autour du personnage et de la voix de Machin la Hernie, Sony semble travailler à une autre forme d'écriture pour rendre compte de la présence de la nature et de la matière, à qui le dictateur ne peut pas commander. Cette écriture me semble pouvoir relever de l'*écopoétique* dans la mesure où cette dernière s'attache à révéler la façon dont la littérature se préoccupe des lieux et de ceux qui les habitent²⁶¹, considérant que la nature et les non humains ne sont plus de simples accessoires²⁶².

À la fin du roman, c'est en particulier la forêt qui reprend ses droits. On la voit alors se réapproprier l'espace que la Hernie lui avait enlevé. Dans le paysage dévasté par le désir

258Ibid., p. 215.

259Ibid., p. 213.

260Ibid., p. 214.

261C'est la définition de l'*écopoétique* que Bertrand Guest donne dans ses communications ayant trait à l'*écopoétique* et qui s'inscrit dans les recherches du groupe ÉCOLITT de l'Université d'Angers dont il fait partie. URL : <http://ecolitt.univ-angers.fr/fr/index.html>

262Voir Lawrence Buell, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, 1995. Voir également Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », *Raisons politiques : études de pensée politique*, n° 34, p. 147. URL : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/106-HACHE-MORALE-FR.pdf>

hernieux de posséder le territoire national et les hommes, ainsi que par la foule animalisée des « sauterelles humaines²⁶³ », la terre semble recouvrir sa place originelle :

[...] tout est devenu lugubre, avec la forêt qui déjà commence à reconquérir ce que ma hernie lui avait arraché, puis le soleil se couche sur cette terre auguste, hautaine, le vent remue les ruines, les traces des coups d'État manqués, les traces des grèves matées, cette terre qui prend la parole des hommes, parce qu'il n'y a plus qu'elle qui puisse parler sans danger²⁶⁴

L'étymologie latine de lugubre – *lugere* signifie « être en deuil » – évoque la désolation et l'atmosphère sinistre de l'ancien quartier de fonction. Le constat sombre combine un verbe incohatif, *devenir*, à la valeur aspectuelle d'accompli du passé composé. La description est donc placée sous le signe de la mort effective, comme si on se situait après le « cosmocide²⁶⁵ » sonyen. Dans ses romans suivants, Sony jouera d'ailleurs souvent sur ces associations temporelles paradoxales, entre le commencement et la fin²⁶⁶, pour mieux rendre compte de l'avènement des cataclysmes.

Pourtant, au coeur de cette désolation, la terre prend sa revanche. La forêt semble avoir résisté à l'invasion des hommes et à leur violence, elle ne s'est pas éteinte et a perduré discrètement, comme l'indique aussi le préfixe *re-* de la reconquête. Tout se passe donc comme si elle avait patiemment attendu le moment opportun : la nature sonyenne aurait le sens du *kairos*. On pense alors au vers du poème « Liberté ! » d'Hugo que Sony place en exergue de son roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, « ce que tu crois sans défense est défendu par l'ombre²⁶⁷ ». La nature fragile a pour alliée l'atmosphère lugubre, de laquelle elle renaît. Elle recrée des racines là où la Hernie dangereux se avait tout déplanté avec force, en rompant tout ce qui tenait à quelque chose : c'est bien le sens du verbe *arracher*. Les actions violentes de la hernie sont d'ailleurs décrites au plus-que-parfait, tandis que la forêt les répare, au présent. Ainsi le récit de Sony opèrerait-il un élargissement éthique pour y inclure la terre²⁶⁸.

À la fin de *Machin la Hernie*, la forêt s'anime, tout comme le soleil ou le vent. Ces éléments naturels sont décrits de façon aussi imagée que sonore, dans un tableau qui confine à l'hypotypose. Loin d'être relégués au rang d'accessoires fictionnels, ils figurent dans la

263 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 277.

264 *Ibid.*, p. 283.

265 Néologisme sonyen dont la première occurrence se trouve dans la « Maxi-préface » de *La Vie privée de Satan*, écrit entre 1970 et 1973. Voir Sony Labou Tansi, « Maxi-préface », *La Vie privée de Satan*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 430.

266 par exemple, dans la première phrase du *Commencement des douleurs* : « Tout avait commencé par un baiser ». Voir Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 11.

267 « ce qu'on croit sans défense est défendu par l'ombre » : Victor Hugo, « Liberté ! », dans « Le cercle des tyrans », *La Légende des siècles*, dernière série, 1883. Voir aussi Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit. D'autres liens entre Victor Hugo et Sony Labou Tansi sont développés par Nicolas Martin-Granel qui a eu la gentillesse de partager ses réflexions sur le sujet avec moi. Voir Nicolas Martin-Granel, « Un écho nommé Hugo », inédit, 2004.

268 Voir John Baird Calicott, *Éthique de la terre*, Marseille, Wildproject Éditions, 2010.

description sonyenne comme des objets concrets du monde qui possèdent des propriétés physiques²⁶⁹ et l'écriture fait sentir leur présence. L'allitération en [t] martèle la présence de « cette terre auguste et hautaine » et souligne sa supériorité solennelle sur les hommes voire sur le soleil qui se couche sur elle, un peu comme Gaïa²⁷⁰ résistant à Ouranos qui ne pense qu'à la « couvrir sans cesse, autant qu'il peut²⁷¹ ». La terre, malgré sa fonction de complément de lieu à connotation passive, devient ainsi agissante. En outre, même si la forêt reprend ses droits, elle n'oublie ni n'efface rien : elle porte en elle la mémoire des hommes qui subsiste à l'état de traces et de ruines. Et le vent les « remue », à la fois parce qu'il les fait bouger et parce qu'il les charge d'émotion. Contrairement à la hernie, la terre n'arrache rien, elle recouvre et transforme, changeant ainsi les souvenirs en humus fertile²⁷². Les ruines désignent, par anaphore associative, « les traces des coups d'États manqués, les traces des grèves matées ». Les compléments du nom sont constitués des participes passés de verbes d'actions terminées connotant l'échec et ils sont associés au mot-tête désignant ce qui reste dans le moment présent : des traces. Ce jeu de complémentarité permet de mêler la nature et l'histoire des hommes, l'apaisement et la dévastation, la victoire de l'État oppressif et la douleur de la violence. La trace²⁷³ est d'ailleurs une notion importante en écologie : elle permet de penser la résilience²⁷⁴ qui serait fonction de l'intensité de la perturbation et qui, en tant qu'« événement anachronique²⁷⁵ », échapperait au cours linéaire du temps historique²⁷⁶. À

269 Sur l'importance de revenir aux lois physiques pour lire les textes qui, comme pour la pierre du mythe de Sisyphe, font agir des éléments naturels voir Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », *art.cit.*, p. 153-155. Voir aussi Michel Serres, *Statues*, Paris, Flammarion, 2014. On y reviendra dans le chapitre 5.

270 Ici, on ne peut s'empêcher de penser à la Gaïa de James Lovelock ainsi qu'à celle de Bruno Latour, nous y reviendrons. Voir James Lovelock, *La Terre est un être vivant, l'hypothèse Gaïa* [« Gaia : A New Look at Life on Earth », 1981], trad. Paul Couturiau et Christelle Rollinat, Paris, Flammarion, 1997. Voir aussi Bruno Latour, *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.

271 Jean-Pierre Vernant, *L'Univers des dieux et des hommes*, Paris, Seuil, 1999, p. 19.

272 « le végétal ne régénère pas ses tissus cellulaires, mais les étend par addition périphérique de cellules vivantes aux cellules mortes » : Jacques Tassin, *À quoi pensent les plantes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2016.

273 Voir Sandrine Robert, « Le paysage comme trace : un laboratoire pour le concept de résilience », séminaire à l'EHESS, 2019. URL : <https://enseignements-2018.ehess.fr/2018/ue/620/>

274 Le concept de résilience a été défini en 1973 par l'écologue C. Holling comme « l'aptitude d'un écosystème à revenir à l'état d'équilibre après une perturbation », grâce à l'absorption des effets de la perturbation sans que cela altère la qualité de sa structure. Voir André Dauphiné, Damien Provitolo, « La résilience : un concept pour la gestion des risques », *Annales de géographie*, 2007/2, n° 654, p. 115-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2007-2-page-115.htm>

275 Je transpose l'expression de Laurent Dubreuil dans le champ de l'écopoétique. Voir Laurent Dubreuil, « Anachronisme et événement », in Anthony Mangeon (dir.), *L'empire de la littérature. Penser l'indiscipline francophone avec Laurent Dubreuil*, op. cit., p. 206.

276 Cependant, la linéarité temporelle pourrait bien frapper aussi la résilience comme le suggèrent les collapsologues qui en révèlent la finitude : « ceux qui subissent des perturbations régulières ne montrent pas immédiatement des signes apparents d'usure, mais perdent progressivement – et de manière imperceptible – leur capacité de se rétablir (la fameuse résilience) jusqu'à atteindre un point de rupture (*tipping point*), un seuil invisible au-delà duquel l'écosystème s'effondre de manière brutale et imprévisible ». Voir Pablo Servigne et Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer, petit manuel de collapsologie à l'usage des*

la fin du roman de Sony, la destruction hernieuse, opérée par les révolutions avortées et leurs répressions dans le sang, conduit donc à la renaissance d'un autre monde plus forestier et tellurique.

Dans les dernières pages de *Machin la Hernie*, Sony paraît installer son lecteur dans « le temps de la fin²⁷⁷ » dont parle Bruno Latour à propos de notre Anthropocène, porteur d'une charge géologique aussi intense qu'irréversible et marqué par la présence de « Gaïa ». À l'ère du Capitalocène à laquelle nous avons compris que la Hernie avait sa part, « le changement de régime géologique²⁷⁸ » est tel que les personnages sonyens se retrouvent désormais « face à Gaïa²⁷⁹ » qui s'introduit dans l'histoire humaine. Je choisis de parler de Capitalocène car, en historicisant le Nouveau Régime Climatique qu'incarne la figure de Gaïa de Bruno Latour, Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz démontrent que le basculement dans l'Anthropocène est lié au développement du capitalisme²⁸⁰. À la fin de *Machin la Hernie*, la terre paraît en effet réagir à l'impérialisme hernieux qui avait envahi l'espace de la forêt et Sony la fait s'exprimer au travers de la reconquête du paysage qu'elle entreprend.

1.3.2 Luites écoféministes

Dans le roman, la dictature dévorante de Machin la Hernie touche autant la terre qu'il détruit, que les femmes qu'il soumet ou les hommes qu'il émascule. Lopez à l'allure de lion « prend le monde entier pour une femelle²⁸¹ » et ses ravages sexuels trouvent leur résonance dans les défigurations du paysage national, et réciproquement. En fait, ces deux versants de la destruction hernieuse révèlent la possession totale des femmes et de la terre par le dictateur. Sur ce point, Sony paraît rejoindre la problématique d'Aldo Leopold qui, dans *la conscience écologique*, relie le fait d'avoir à sa disposition et sous sa domination des femmes et des terres. Pour expliquer l'inconscience écologique due au sentiment d'appropriation de la terre, Aldo Leopold s'appuie sur la fin de *L'Odyssée* où Ulysse punit de mort ses servantes lorsqu'il revient à Ithaque. Il montre ainsi comment la possession annule les questions

générations présentes, Paris, Seuil, 2015, p. 89.

277Bruno Latour, « Sixième conférence : Comment (ne pas) en finir avec la fin des temps ? », *Ibid.*, 2015, p. 281. Il fait notamment référence à la redéfinition de l'apocalypse atomique de Günther Anders : *Le Temps de la fin*, Paris, Éditions de l'Herne, 2007, p. 29-30.

278Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, *op. cit.*, p. 247.

279Voir Bruno Latour, *Face à Gaïa*, *op. cit.*

280Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, *op. cit.*, p. 247.

281Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, *op. cit.*, p. 191.

éthiques – le bien et le mal, le juste et l'injuste – car elle implique uniquement des privilèges, sans engager d'obligation morale : « la terre, comme les jeunes esclaves, est toujours considérée comme une propriété²⁸² ». De la même manière, *Machin la Hernie* articule les dominations des femmes et de la nature, tout en racontant comment la rebelle Krachna se rallie à la nature dévastée.

La puissance dévastatrice du dictateur sur la terre et les femmes se manifeste à travers le motif de la boue. Dans la deuxième moitié du roman, la lutte politique du dictateur contre le rebelle Cataeno Pablo devient un concours de masculinité entre deux mâles pour une seule et même femme, Krachna. Lopez va chercher Cataeno Pablo jusque dans le quartier délabré où il réside pour se battre avec lui au nom de Krachna : « tu veux te mesurer à ma hernie²⁸³ » l'invective-t-il de manière grotesque. Pour parvenir jusqu'à la demeure de Cataeno Pablo, Lopez est obligé d'acheter un citoyen afin qu'il lui indique la route. Puis, il doit se frayer un chemin à travers la boue, les tas d'ordures ou de fumier et l'eau croupissante des mares urbaines²⁸⁴. La traversée du bidonville par le chef d'État prend les allures de chemin initiatique, ce qui autorise une lecture symbolique du paysage immonde, au sein duquel la terre à l'état de fange reflète le malheur social. Il me semble alors que la boue constitue un élément essentiel de ce que l'on pourrait désigner comme une écologie sociale chez Sony. Dans le roman, la boue prend aussi le nom de pisée, que Sony écrit au féminin : elle désigne alors « la terre élémentaire, mi-solide mi-liquide, qui sert à monter les murs des maisons », comme le souligne Nicolas Martin-Granel dans l'introduction génétique du roman²⁸⁵. Chez Sony, la boue – *Labou* – est donc un matériau concret et poétique qui réunit les dimensions écologique, féminine et sociale. De ce fait, elle est au fondement de l'écopoétique sonyenne qui s'élabore à partir de *Machin la Hernie*.

On peut aller plus loin en considérant qu'avec le personnage de Krachna, des enjeux *écoféministes* se font jour. Krachna, qui est la fille de l'écrivain opposant Vermoz Diaz et l'amante de Cataeno Pablo, est la seule femme que le dictateur convoite et qui lui résiste. Bien plus, il semble que ce soit elle qui fasse changer l'opinion du dictateur sur les femmes : son amour pour Krachna et son désespoir de ne pas pouvoir la posséder sont tellement intenses qu'ils le conduisent à promulguer officiellement les droits de la femme, « parce que mes frères et chers compatriotes la femme est devenue le seul espoir de l'humanité²⁸⁶ ». Chez

282Aldo Leopold, *La conscience écologique*, Marseille, Wildproject, 2013, p. 98.

283Ibid., p. 208.

284Ibid., p. 207.

285Nicolas Martin-Granel, « La naissance d'un monstre », dans *Machin la Hernie*, op. cit., p. 9.

286Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 266.

Sony, l'amour paraît faire plier tous les monstres et il donne même la force à Martillimi Lopez de retenir sa hernie qui lui demande impétueusement de violer la jeune femme. Pour la première fois, le dictateur s'oppose à sa hernie et lui tient tête : « je ne prendrai pas ce corps-pays²⁸⁷ », lui dit-il. L'association entre le corps et le territoire par le trait d'union crée un mot composé qui signifie que tous deux ne font qu'un dans l'esprit du dictateur. Tout en refusant de s'emparer de la jeune femme, il souligne qu'il lui serait tout à fait possible de le faire puisqu'il la voit comme un fief. Ainsi suggère-t-il à la fois qu'il pourrait soumettre la femme, de la même manière qu'il assujettit la nation, et faire plier la terre, tout comme il lui est possible d'abuser de la chair féminine. Le dictateur amplifie d'ailleurs la combinaison en désignant Krachna comme « un corps-monde²⁸⁸ ». Aussi la vision nationale du dictateur s'élargit-elle avec l'amour qu'il exprime : le corps-pays devient un corps-monde à mesure que son désir de possession s'accroît sans pouvoir être assouvi.

Par ailleurs, les mots composés *corps-pays* et *corps-monde* rendent compte de la complémentarité des femmes et de la terre qui existe chez Sony et qui est aussi au cœur des problématiques écoféministes. Dans la récente anthologie de textes écoféministes *Reclaim !* présentée par Émilie Hache, l'écoféminisme est défini à partir d'exemples littéraires comme autant de lieux où « se sont connectés [...] les enjeux féministes et écologistes – à travers la redécouverte de l'histoire de la destruction croisée, au cours de la modernité, des femmes et de la nature²⁸⁹ ». L'emprise de la Hernie tend à recouvrir ces destructions croisées, que les mouvements écoféministes interrogent au début des années 1980, à l'époque où Sony écrit son roman. Comme l'explique Émilie Hache dans son introduction de *Reclaim !*, le mouvement écoféministe émerge dans le contexte de la Guerre Froide et de la course à l'armement nucléaire, alors que le rapport du Club de Rome a paru en 1972, que la déforestation massive touche de nombreux continents et que d'importantes famines se multiplient en Afrique. Sony travaille à l'écriture de *Machin la Hernie* dans le même contexte et les problématiques écoféministes qui affleurent dans son roman seront d'ailleurs reprises plus fermement dans ses dernières œuvres.

Dans le récit sonyen, la dimension écoféministe se déploie notamment par la voix de Krachna. Après la mort de son père l'écrivain Vermoz Diaz, elle écrit une lettre à Cataeno Pablo, le chef des rebelles. La missive est signée de Krachna et sa mère, ce qui permet de faire entendre pendant toute la lettre la première personne du pluriel, ce *nous* dont Simone de

²⁸⁷*Ibid.*, p. 261.

²⁸⁸*Ibid.*

²⁸⁹Émilie Hache, « Introduction : Reclaim Ecofeminism! », dans Émilie Hache (dir.), *Reclaim ! Anthologie de textes écoféministes*, Paris, Éditions Cambourakis, 2016, p. 15.

Beauvoir déplore qu'il ne soit pas utilisé par les femmes pour se poser comme sujet²⁹⁰. Le *nous* sonyen semble alors symptomatique d'une parole féminine collective et politique en constitution – que l'on pense au « chœur des femmes » dans *Lysistrata* d'Aristophane ou dans la pièce de théâtre de Marivaux *La Colonie* par exemple. Les deux femmes s'adressent à Cataeno Pablo comme pour lui passer le flambeau de la rébellion et lui demander d'intervenir auprès du président pour rétablir la vérité sur la mort de Diaz. Mais leur lettre s'interroge plus largement sur ce que signifie être humain :

Notre Cataeno, [...]

nous créons le chaos parce que tu ne nous comprendras pas ; mais nous avons besoin du chaos pour exister, pour nous organiser au fond de cette dislocation, nos corps se souviennent du contact, étoiles, mers, mondes, non, nous partirons bouleversées, avec cette vieille dette de tendresse, et tu ressembles à chaque chose ici, mais l'humain n'aura plus lieu, cette lettre nous l'écrivons avec notre cœur écrasé sur chaque mot, on s'effrite, tu ressembles tant à celui qu'ils ont tué, pourquoi l'ont-ils tué ? [...] Cataeno fruit, Cataeno branche de tout, nous que la matière a finalement vaincues, nous additionnons notre corps au tien, corps de cuivre, corps de calcaire dans ton corps acide, la réaction est fatale ; nous portons ta forme, pour défier le monde bien entendu, ta forme qui est en grossesse du monde, ta forme qui parle, qui ne pardonne pas, qui met la matière en état de peur panique, nous restons ce que nous sommes : ceux qui ne quittent ce monde qu'avec des intentions de soleil ; viande, mais viande de repère, ils ont versé son corps [...] comment dire cette chose, cette chose qui tuerait tous les mots, l'homme est un animal honteux, tous les comptes faits, le corps ah le corps, [...]

Krachna et sa mère²⁹¹.

Face à la mort terrible et injuste de leur père et mari, Krachna et sa mère ressentent intensément combien le monde est à l'état de « dislocation ». Il s'agit donc pour les deux femmes de trouver un nouveau lieu pour exister. Ce lieu, elles le choisissent en Cataeno Pablo parce qu'il incarne l'avenir, qu'il est un fruit ou une branche et qu'il ressemble à Vermoz Diaz, voire à chaque chose. Contre la « dislocation » de toutes les parties du monde qui guette, les voix féminines se chargent d'incarner leur parole : elles l'ancrent dans des corps, eux-mêmes attachés à des lieux. Le corps à l'état de viande mortelle ou de hernie morbide fait la honte de l'être humain. Mais c'est aussi ce corps qui permet le contact avec le monde – *étoiles, mers, mondes* – et avec les autres êtres humains. Aussi la viande devient-elle merveilleuse lorsqu'elle agit « avec des intentions de soleil » comme une « viande de repère » : lorsqu'elle s'élargit et s'ouvre au monde en somme.

Dans la lettre, l'écriture du contact transforme la viande honteuse en corps glorieux. Les deux femmes définissent leur corps comme attaché au monde par des forces de contact avec les étoiles et les mers. Les corps féminins portent en eux une écologie, et même une cosmologie. Ils s'ancrent dans des matériaux terrestres au moyen des compléments du nom : « corps de cuivre », « corps de calcaire ». Les corps féminins ne sont donc pas des corps fait de « chair » ou de « viande » mais des corps composés de matière minérale. Chez Sony, le

290 Voir Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, tome 1, Paris, Gallimard, 1949, p. 23.

291 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 235-236.

cuivre est Katangais²⁹² et le calcaire provient des sources de la cuvette du Congo, marquée par l'oppression et l'opprobre²⁹³. Ces minéraux sont ancrés dans des lieux particuliers et ils portent en eux la honte de l'exploitation. Or, ils peuvent aussi se mettre en mouvement, dès lors qu'ils incarnent le courage de la résistance à la domination. Aussi n'est-ce pas anodin si les corps de ces femmes s'arriment à ces minéraux au moment précis où elles s'organisent pour réclamer la justice.

En s'ancrant dans le monde et en s'additionnant au cuivre et au calcaire, en se souvenant du contact des étoiles et des mers, en acceptant de se diluer dans le corps acide du résistant Cataeno, Krachna et sa mère dépassent effectivement leur état de viande. Elles deviennent ainsi des « viandes de repère » dont les jalons se trouvent à la fois dans la matière géologique et dans les astres du ciel, pour lutter contre la dislocation. D'ailleurs, Martillimi Lopez est bel et bien affaibli par Krachna, cette « gamine nationale où ma hernie s'est dissoute, ce corps-monde qui broute mon monde à moi²⁹⁴ ». Le « corps de cuivre » devient un « corps-monde » qui porte en lui une force de dissolution telle que tout se mélange à tout : il s'agit d'une nouvelle forme d'existence qui se mêle aux choses pour, en retour, porter en soi le monde entier.

Alors que la hernie additionne la matière et l'agrège en la disloquant, la résistance féminine additionne les forces des choses du monde pour se relier à elles en s'y dissolvant. Deux formes de complémentations s'affrontent dans *Machin la Hernie* : la hernie est une accumulation *de* choses qui mène à la mort, tandis que la résistance de Krachna est une addition *aux* choses qui mène à un accroissement de vie. C'est d'ailleurs cette alliance qui fait dire à Machin la Hernie « je ne peux pas enfoncer cette fille dans ma viande en complément de hantise²⁹⁵ ». Associée à la négation, la mention métatextuelle du « complément » suggère l'impossibilité d'établir une relation de complémentarité entre la viande mortelle et la résistance du calcaire solaire. L'agrégation d'une femme dont le corps est devenu un « corps-monde » est désormais impossible : la matière pourrie de la hernie ne peut être complétée par une existence qui l'a déjà dépassée. Cette formule pourrait être une description de l'usage des compléments du nom chez Sony : la complémentation est une addition des choses pour créer une forme-monde qui mène à l'élargissement, mais elle ne saurait être une accumulation – un « enfoncement » – qui réduit le monde à la dimension d'une hernie.

292 Sony Labou Tansi, Lettre à Françoise Ligier, 20 janvier 1976, *Correspondance*, op. cit., p. 178.

293 Sony Labou Tansi, « b/ Verba Ventrae = Poèmes à Vapeur », *Vers au vinaigre 2*, op. cit., p. 381.

294 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 261.

295 Ibid.

Alors que les premières victimes de la Hernie étaient muettes, à la fin du roman, les femmes reprennent la parole, tout comme la terre. Elles s'allient aux éléments naturels pour résister, de manière collective. Aussi peut-on trouver dans la lettre de Krachna et de sa mère contre la dictature de la Hernie des similitudes avec les slogans écoféministes : « *Nous ne nous battons pas pour la nature – blanche, masculine, capitaliste, hétéronormée, désagentivée – nous sommes la nature – féministes, noires, sacrée, vivante – qui se défend*²⁹⁶ ». Le personnage de Krachna porte en lui toute la force de résistance et d'émancipation relayée par l'exclamation écoféministe « Reclaim ! ». Pour Émilie Hache, *Reclaim !* exprime aussi bien la revendication que la protestation et la sollicitation. *Reclaim !* dit la nécessité de réhabiliter des zones dévastées – naturelles et féminines – et de modifier le rapport essentialiste entre femme et nature par cette réappropriation²⁹⁷ : il s'agit d'un appel à recréer des liens avec la « nature » et avec la réalité que ce concept désigne, comme le *révendent*²⁹⁸ aussi les personnages féminins de Sony.

1.3.3 Résister en « petit frère du monde »

Au début du roman, la Hernie affirme sa toute-puissance énonciative en parlant pour la terre qu'il aime et qu'il sauve. Ce faisant, il la bâillonne et l'atrophie en l'associant à sa viande hernieuse :

mais moi j'ai aimé cette terre, et jamais de ma hernie je n'accepterai qu'elle soit changée en vin, j'ai tué pour elle [...], elle m'est clouée au coeur, elle est dissoute dans mes tripes, comment veux-tu qu'avec cela je n'aie pas le droit de parler en son nom ? je la sauve... en lui donnant la dimension de votre roupette dit Laure²⁹⁹

Le déictique « cette terre » contient une ambiguïté puisque le démonstratif pourrait aussi bien désigner la nation politique que la terre géologique. Cette ambivalence est caractéristique du désir d'expansion de la Hernie et elle est aussi à l'image du développement du récit qui va en se mondialisant. Le pouvoir de possession du dictateur est tel qu'il en vient à dissoudre la terre dans son corps, sous prétexte qu'il l'aime, et à l'ingérer en lui donnant une forme de hernie. La rebelle Laure et la Panthère souligne en effet le rétrécissement de la terre par le complément du nom « la dimension de votre roupette » qui reflète l'atrophie du gigantisme géologique et rappelle aussi les pratiques extractivistes que nous avons relevées.

²⁹⁶Émilie Hache, « Introduction : Reclaim Ecofeminism! », *op. cit.*, p. 55.

²⁹⁷Pour l'écoféminisme, la femme et la nature ne sont pas affaiblies et dominées par essence : elles le sont conjointement par l'histoire culturelle, économique et sociale, qui les a associées pour mieux les dominer.

Aussi n'est-ce pas par essence que les femmes et la nature sont identifiées, l'une à l'autre, mais par nécessité.

²⁹⁸Voir Sony Labou Tansi, « b/ Verba Ventrae = Poèmes à Vapeur », *Vers au vinaigre 2*, *op. cit.*, p. 379.

²⁹⁹*Ibid.*, p. 93.

L'amour du dictateur pour la terre serait incontestable puisqu'il est allé jusqu'à tuer pour elle, ce qui lui donnerait tous les droits : la Hernie confond l'amour et la possession. De ce fait, iel s'arroge le droit de dissoudre la terre dans sa viande, agissant à l'opposé de la « forme en grossesse du monde » dont Krachna et sa mère faisaient l'éloge. Le dictateur assimile ainsi la terre à sa hernie et affirme sa légitimité de parler à sa place – avantage sur lequel la terre prendra sa revanche à la fin du roman.

Peu à peu, une autre parole se fait entendre dans le récit, à travers les écrits lyriques ou poétiques des rebelles comme nous l'avons découvert avec les lettres de Cataeno Pablo et de Krachna. À ces contre-chants rebelles qui se dressent peu à peu contre la voix hernieuse, il faut ajouter les poèmes de résistance que récitait feu Vermoz Diaz et dont Cataeno Pablo se souvient :

chaque jour je deviens plus moi
ombragé
encombré de toi
chaque jour
je deviens plus que moi
parce qu'il y a fuite
et je m'explique
en petit frère du monde³⁰⁰

La pointe du poème inscrit le *je* poétique au sein de l'univers et lui donne la place de « petit frère du monde ». Le complément du nom est associé à un nom relationnel – *frère* – qui appelle la construction d'un rapport familial. Vermoz Diaz affirme donc son lien fraternel avec le monde et en précise le caractère humble puisqu'il est un « petit frère ». Aussi le complément du nom se charge-t-il d'exprimer la juste généalogie humaine, à l'inverse de la Hernie qui se donne le rôle du ventre placentaire à l'origine de tout. L'assimilation hernieuse est alors évincée au profit de l'addition du *je* et du *tu* qui se surchargent l'un l'autre, de façon à ce que le poète devienne « plus que moi ». L'addition est chez Sony un mode de devenir de l'être qui, par sa rencontre des autres et des choses du monde, dépasse sa condition de viande honteuse que la Hernie incarne si monstrueusement. L'expression « petit frère du monde » affirme une alliance entre les hommes et la terre et elle signale une prise de parole différente de la logorrhée hernieuse qui disloque tout sur son passage. En effet, on se souvient que la Hernie légifère sur les liens que les hommes doivent entretenir pour exister : en affirmant que « les hommes doivent s'aimer, se comprendre, se compléter suivant l'évangile de ma hernie³⁰¹ », iel impose un mode de complémentarité totalement différent de celui qu'incarne le « petit frère du monde ». La complémentarité à la hernie est centripète et réalise l'atrophie

300 *Ibid.*, p. 196.

301 *Ibid.*, p. 215.

des forces vitales, tandis que la complémentation avec le monde est centrifuge et propose un élargissement existentiel. Dans le poème récité par Vermoz Diaz, le poète s'explique donc en « petit frère du monde » : il parle depuis un lieu – le monde – où il se situe de façon consciente. C'est bien par cette alliance entre l'énonciation et un lieu, par le biais de la complémentation nominale, que l'écopoétique sonyenne s'élabore dans *Machin la Hernie*.

L'expression de la terre à la fin du roman marque l'ancrage de la parole dans un lieu et c'est ce qui fait la spécificité de la force énonciative sonyenne. Cet attachement se réalise notamment au niveau syntaxique par l'association entre un terme délocutif et un complément du nom de lieu naturel. On se souvient en particulier des formules telles que « je m'explique / en petit frère du monde » ainsi que les « intentions de soleil » des résistants à la Hernie. Aussi est-ce une véritable *écologie* qui s'exprime dans l'écriture de Sony : un *logos*, au sens premier d'une parole, s'énonçant à partir d'un lieu, l'*oikos* des hommes. Même la logorrhée de Machin la Hernie trouve sa force dans le fait qu'elle provient d'un lieu, le ventre tuméfié du dictateur. Cependant, dès lors qu'elle est attachée à la Hernie, la force de la parole se révèle mortifère, alors que lorsqu'elle est ancrée dans la terre, elle permet à la matière de prendre vie.

Dans le roman, la force locutoire pourrait être incarnée par « Merline des KLS³⁰² », un personnage qui peut paraître comique lorsqu'il marmonne ses interminables prières mais qui semble devoir être pris au sérieux dès lors qu'il parle d'espoir. Les KLS sont un acronyme pour parler d'une unité de mesure inventée par Merline : les « kilo-lumière-soi » qui permettent de dépasser le désespoir de la dislocation. Merline délivre son secret pour « faire sauter la fin »³⁰³ de l'homme : il faut répéter une formule difficilement prononçable plusieurs fois de suite, jusqu'à en vibrer de plus en plus intensément sur l'échelle des KLS. Merline en précise les étapes : à partir de 600 KLS, « tu peux créer la matière comme tu crées la parole », à partir de 1000 KLS, on peut entendre des voix d'il y a des millions d'années « parce qu'une parole dite reste pour l'éternité des éternités dans la matière environnante »³⁰⁴. Par la comparaison entre la parole en gésine et la Genèse au cours de laquelle Dieu crée la terre et le ciel, les KLS redisent le pouvoir du Verbe créateur. De plus, par le complément circonstanciel de localisation « dans la matière environnante », ils donnent un lieu au Verbe. Chez Sony, le Verbe s'est fait Terre.

³⁰²*Ibid.*, p. 281.

³⁰³*Ibid.*

³⁰⁴*Ibid.*

En effet, la vibration des KLS fait le lien entre la matière et la parole. Grâce à l'intensité des KLS, la parole se fait force de propagation à travers la matière, pour l'élargir. Telle est la magie de l'*écologie* sonyenne :

tu verras la terre, tu verras chaque chose devenir chose et demie, l'un des possibles les plus voisins de nous, mais pour y parvenir il faut vibrer à 3000 KLS d'abrutissement³⁰⁵

D'une part, le corps est transformé en pure onde de choc, comme abruti par la force des tremblements qui provoquent la suspension de la raison. D'autre part, sous l'effet des KLS, la terre se transforme et la force des vibrations augmente l'intensité des visions : aussi chaque chose devient-elle « chose et demi ». Bien sûr, on peut faire une lecture comique de cette augmentation de la matière environnante si l'on imagine que les tremblements font voir le monde en double. Cependant, la présence du verbe « devenir » associé aux KLS souligne leur importance puisqu'il s'agit pour Sony du « seul mot qui [l]e met en position de force³⁰⁶ ». Cela fait d'ailleurs écho au poème que récitait Vermoz Diaz, faisant entendre la nécessité de « devenir plus que moi ».

En outre, la formule « chose et demie » invite à une lecture sérieuse car elle rappelle le titre du roman *La Vie et demie* que Sony publie au Seuil en 1979, l'année où il écrit *Machin la Hernie*. Dans *La Vie et demie*, Chaïdana et Martial sont des résistants à la dictature qui vivent en exil dans la forêt. Leur solitude est exacerbée par le fait que la vie de la forêt leur demeure extérieure : ils comprennent que « l'existence ne devient existence que lorsqu'il y avait présence en forme de complicité³⁰⁷ ». Chez Sony, l'augmentation des vibrations de la vie se fait donc bien par *association, addition ou complicité* – autant de formes de complémentation – des êtres du monde pour élargir les dimensions de l'existence. Les KLS quantifient la grandeur de l'homme en associant les kilogrammes, la vitesse de la lumière, et l'intensité d'être soi dans toutes les dimensions possibles – c'est-à-dire le poids de la matière, la portée divine et l'existence ainsi élargie. Par la vibration des KLS, l'humain et la terre se trouvent donc augmentés.

Ainsi, *Machin la Hernie* témoigne à la fois d'une plongée de l'écriture sonyenne dans le Capitalocène extractiviste et néolibéral, et d'une résistance écopoétique. Si les compléments du nom hernieux expriment au niveau syntaxique le désir de possession et d'accumulation que le personnage de la Hernie incarne au niveau de la fiction, ils deviennent

305 *Ibid.*

306 c'est ce qu'écrit Sony à la fin de sa lettre de Sony du 2 octobre 1974 qu'il adresse à son amie Françoise Ligier. Voir Sony Labou Tansi, *La Chair et L'Idée*, op. cit., p. 36.

307 Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 89.

peu à peu le moyen d'expression d'une autre forme de vie qui renoue les liens avec le monde. Dès lors que les rebelles s'associent à la terre pour s'opposer au système-monde contemporain allégorisé par la Hernie, les compléments du nom se donnent comme le lieu possible de cette alliance, proposant un élargissement de l'existence humaine à même de contrer le rétrécissement d'une vie hernieuse réduite à la consommation. Des compléments hernieux aux compléments telluriques, cosmiques ou écologiques, la complémentation sonyenne permet à la fois de dévaluer l'univers étrié de la Hernie et de manifester la possibilité d'un élargissement syntaxique et existentiel. C'est pour toutes ces raisons que *Machin la Hernie* me semble être au cœur des préoccupations de l'écopoétique sonyenne. Mon hypothèse est que le roman *Machin la Hernie* constitue un seuil dans la poétique de Sony qui le mène vers une écriture résolument écologique.

D'ailleurs, les thématiques de l'extractivisme, du capitalisme sorcier et de la résistance de la terre deviennent récurrentes dans ses œuvres des années 1980 et 1990, confirmant la tragédie politique et économique qui se joue depuis *Machin la Hernie*.

Chapitre 2. Les œuvres du Capitalocène : topos, personnages, images

À partir du milieu des années 1980, les œuvres sonyennes reflètent plus systématiquement les interrogations liées au Capitalocène qui affleuraient dans *Machin la Hernie*. En effet, le topos des contrats financiers dévoyés sert de perturbation initiale dans les intrigues et enclenche les péripéties qui rythment les fables. Le type du ploutocrate apparaît et participe du schéma actantiel catastrophique qui caractérise les derniers écrits sonyens, où les trous se multiplient dans le paysage. Ainsi, l'idée qu'il existe une complémentarité entre les inégalités humaines et l'asymétrie des échanges écologiques traverse les romans, les pièces de théâtre, les poèmes et les essais de Sony. J'emploie ici le terme de *complémentarité* au sens large, afin d'analyser dans ce chapitre la façon dont les œuvres sonyennes reflètent les ressorts de notre époque marquée par le système capitaliste, où tout se tient.

Dans la mesure où l'écrivain congolais aime à « sauter par-dessus les genres³⁰⁸ », comme l'expliquent Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini, c'est moins l'uniformité générique que l'unité thématique qui nous intéresse dans notre étude des dernières œuvres sonyennes. Par exemple, on retrouve des personnages-monstres mus par l'intérêt économique aussi bien dans les romans, que dans les pièces de théâtre et dans les poèmes. La vision du monde de l'écrivain est ainsi diffractée dans les différentes formes littéraires qu'il emprunte. D'ailleurs, Sony le dit lui-même : « Je suis un marcheur. Suivant les terrains, je change mon pas. Suivant le temps qu'il fait aussi³⁰⁹ ». C'est pourquoi il embrasse tous les genres littéraires, comme autant d'allures ou de manières de respirer. Faisant fi des canons littéraires ou des règles poétiques, il affirme dès ses débuts d'écrivain que « l'acte de Respirer n'est sûrement pas une quelconque forme d'écriture³¹⁰ ». Le besoin de respiration devance le choix du genre et l'écriture est avant tout une manière de propager la vie.

308 Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini, « Ce que Sony Labou Tansi fait au théâtre », *La Chair et l'Idée*, p. 109.

309 Sony Labou Tansi, « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », entretien avec Alphonse Ndzanga-Konga, *Bingo*, n° 374, mars 1984. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 137].

310 « Mais l'Acte de Respirer n'est sûrement pas une quelconque forme d'écriture. C'est, on dirait, la douleur d'une âme qui veut accoucher d'elle » ; « Mais l'acte de Respirer n'est sûrement pas une quelconque forme d'écriture. C'est, on dirait, la douleur d'une âme qui vient d'accoucher des dimensions exactes de l'univers. J'oblige les choses à exister et elles obéissent délicieusement : Sony Labou Tansi, « Introduction », *Acte de Respirer* (version 1 et 2), dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 657 et 683.

Au-delà des considérations génériques, Sony voit la littérature comme « un moyen de communication [...] parce qu'elle aide à communiquer avec la vie. [S]a vie. Les vies³¹¹ ». Si le théâtre est pour lui la forme de communication privilégiée en Afrique, la poésie demeure son genre de prédilection. Quant à ses romans publiés au Seuil, ils lui donnent sa notoriété d'écrivain, tandis que son engagement en politique au début des années 1990 le pousse à écrire de plus en plus d'essais. De fait, l'écriture est avant tout vecteur de l'engagement sonyen, elle lui permet de transmettre sa vision du monde et de partager ses préoccupations existentielles. « Peu importe le genre ou la forme », assurent Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini en reprenant les mots de Sony, « "ce qui compte, c'est ce qu'on a à dire³¹²" : l'acte de respirer, avec les autres et pour un autre monde »³¹³. En ce sens, Sony est un écrivain *transgenre* et son écriture du Capitalocène se déploie sous toutes les formes, comme s'il voulait multiplier les canaux pour transmettre sa parole engagée.

2.1 Le monde de la finance : le topos sonyen de la tractation sorcière

Les marchandages sont un enjeu important des dernières œuvres de Sony. Il y est question de ventes, d'achats, de négociations ou d'intérêts économiques, ce qui laisse supposer que des profits sont en jeu. Le topos des tractations marchandes constitue souvent un point de départ des fables sonyennes et il permet de créer des rapports de forces entre des personnages, voire entre des lieux, laissant présager des perturbations à venir. Des confrontations sous-tendent les accords financiers sonyens qui se révèlent déséquilibrés : plus ou moins secrets, souvent rapidement éventés, ils sont le signe d'un dévoiement car le gain économique n'est pas gratuit et les profiteurs se révèlent finalement être des débiteurs.

Le travail esthétique et langagier que Sony réalise à partir de ce topos dans les années 1980 et 1990 pourrait refléter la mutation du capitalisme industriel au capitalisme financier qui caractérise cette époque, comme le théorise notamment Dany-Robert Dufour. Dans *La Cité perverse*, il montre qu'au tournant des années 1980 c'est désormais le capitalisme financier qui domine « dans sa certitude de pouvoir tout acheter et vendre³¹⁴ » et il explique

311 Sony Labou Tansi, « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », *art. cit.*

312 « En fait ce qui compte, ce n'est pas le genre, mais les choses qu'on a à dire. J'ai toujours pensé que dans nos pays dits pauvres, le théâtre était une solution de remplacement par rapport au livre qui coûte cher et qu'on n'a pas toujours le temps de lire » : Sony Labou Tansi, Entretien avec Françoise Ligier, Décembre 1982. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [« SLT 18 », *op. cit.*, p. 80].

313 Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini, « Ce que Sony Labou Tansi fait au théâtre », *op. cit.*, p. 109.

314 Dany-Robert Dufour *La Cité perverse. Libéralisme et pornographie*, *op. cit.*, p. 28.

notamment que les chefs d'entreprises sont alors « putanisés³¹⁵ » par leurs actionnaires. Les personnages marchands dans les romans de Sony, ainsi que la présence des institutions financières dans ses poèmes seraient révélateurs de cette transition économique.

Dans les œuvres sonyennes, les négociations financières peuvent être analysées comme des énoncés sorciers, dans la mesure où ceux qui les mènent exercent une force dans un cadre financier où seuls la puissance de l'argent et le pouvoir de la dette comptent. Or, c'est ainsi que Patrice Yengo définit la sorcellerie dans *Les Mutations sorcières dans le bassin du Congo*³¹⁶ : un énoncé proféré dans un cadre spécifique au sein duquel les agents ont un lien. Patrice Yengo montre qu'avec la pénétration de l'argent dans les communautés lignagères à la fin de la Guerre Froide, la sorcellerie ancestrale qui reposait sur les rapports familiaux mute. La nouvelle sorcellerie est fondée sur l'argent, ce nouveau fétiche – *nkisi* – qui assure la puissance sociale. Ainsi s'instaure « une nouvelle filiation, constitutive de la machine capitaliste », écrit Patrice Yengo, avant d'expliquer que « le marché va prendre la forme d'une nouvelle alliance en assumant les fonctions spécifiques de l'emprise sorcière³¹⁷ ». À ce titre, les tractations financières dans les dernières œuvres de Sony peuvent être lues par le prisme de *la sorcellerie capitaliste*³¹⁸.

2.1.1 Des noces d'argent

Le topos du marchandage est présent dans les intrigues amoureuses sonyennes, où les jeunes couples se trouvent sous la coupe des intérêts économiques des parents. Dans *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette* datée de l'été 1990, Maman Capulet encourage Juliette à épouser Tybalt qui est le cousin de son père³¹⁹. Grâce à ce mariage, les intérêts économiques que Papa Capulet tire de ses affaires dans le négoce resteront dans la famille. En effet, les richesses des Capulet sont jalousement gardées. Lors du bal, Maman Capulet n'a d'autre obsession que d'ordonner que l'on « comptabilise les invités de haut

315 *Ibid.*

316 La sorcellerie est une « production discursive de l'agent qui l'exerce sur un membre de sa famille » et l'« efficacité de cette force [est] contextualisée dans le cadre familial qui la canalise et la contrôle ». Puis, avec les mutations capitalistes de la « politique du ventre » qui s'emploie à accumuler et exploiter, l'action sorcière s'étend au-delà du cercle familial et de la structure lignagère : elle désigne désormais « son exercice, hors de ce cadre ». Voir Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le bassin du Congo*, *op. cit.*, p. 18. Au sujet du cadre de l'exercice de la sorcellerie, j'ai compris son importance lorsque des amis artistes congolais qui vivent désormais en France ont laissé entendre qu'ils espéraient que leurs enfants français puissent un jour s'opposer au président Sassou-Nguesso, fort-e-s de leur incroyance dans les pouvoirs de ses fétiches. (discussion personnelle, janvier 2019)

317 Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le bassin du Congo*, *op. cit.*, p. 88.

318 Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenchantement*, Paris, La Découverte, 2007. Voir en particulier le chapitre 6 « Croyez-vous à la sorcellerie ? », p. 57.

319 Dans la pièce de Shakespeare, Paris shakespearien était aussi un noble apparenté aux Capulet.

rang », de peur que « les ennemis de [leur] prospérité »³²⁰ ne s'immiscent dans la fête et c'est alors qu'elle pousse Juliette vers ce vieux cousin qui « reluit d'or et de probité³²¹ », comme le décrit la Nourrice. Les conseils que cette mère pécuniaire donne à sa fille, tels que « additionnez vos deux êtres³²² » ou encore « tu accèderas aux richesses de son esprit³²³ », doivent être placés sur le compte d'une économie amoureuse de grand prix.

De la même manière, le couple qui se forme au début du dernier roman de Sony, *Le Commencement des douleurs*, est issu d'un marché. Lors de son intronisation dans la communauté, la très jeune Banos Maya tombe amoureuse du vieux savant Hoscar Hana qui a été payé par le père de la jeune femme pour participer à la cérémonie. Les intentions financières d'Arthur Banos Maya ont pour effet de dévoyer le rituel, de même que l'amour de la toute jeune fille pour un homme bien trop âgé pour elle. Pour préparer le rituel du baiser, la communauté cherche pendant des mois « l'octogénaire de location qui pratiquerait un faux mariage ». Mais les vieillards ne sont pas intéressés par ce rituel vendu, même si Arthur Banos Maya y met « des sommes appréciables »³²⁴. Comme dans *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, le bourgeois désire montrer combien « il reluit³²⁵ » et tout le problème réside dans le fait qu'il monnaye la fortune. C'est bien ce que révèlent les vieux du village qui le préviennent qu'« on ne confie pas l'avenir au pognon³²⁶ » et qui refusent son offre. Pendant tout le roman, le ploutocrate n'aura de cesse de négocier sa fille avec Hoscar Hana : c'est ensuite leur mariage qu'il veut marchander, à travers un contrat stipulant « qu'il s'engage à financer les travaux du savant Hoscar Hana. En échange de quoi, le savant épouse sa putain de fille³²⁷ ». Pour que la convention demeure secrète, elle est protégée par tout un contingent de militaires, ce qui rappelle fortement les alliances frauduleuses que les services secrets occidentaux cherchent à nouer avec leurs anciennes colonies pour protéger leurs intérêts financiers³²⁸. Ainsi les « noces d'argent³²⁹ » s'offrent-elles comme une déclinaison du topos sonyen du marchandage.

320 Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, op. cit., p. 122.

321 Ibid., p. 124.

322 Ibid.

323 Ibid., p. 125.

324 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 28.

325 On a mentionné un peu plus haut cette expression de la Nourrice de Juliette. Voir Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, op. cit., p. 124.

326 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 28.

327 Ibid., p. 77.

328 Voir Jean-Pierre Bat, *La Fabrique des barbouzes*, op. cit. et François-Xavier Verschave, *L'envers de la dette*, op. cit.

329 Voir Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent pour douze personnages*, op. cit.

Le topos des tractations amoureuses prend une dimension comique lorsqu'il est étayé par des expressions humoristiques que Sony forge à partir du vocabulaire marchand. L'expression les « noces d'argent », qui désigne de façon imagée l'anniversaire de vingt-cinq années de mariage, est resémantisée dans les œuvres.

La formule figure notamment dans le titre de la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* où l'association de l'argent et de l'or tend à donner un sens concret à la mention de ces matériaux précieux, même s'ils sont associés aux termes abstraits « monologue » et « noces » qui créent des métaphores. Dans la pièce en effet, les « noces d'argent » pourraient désigner le contrat de la vente forcée des terres de Carmanio dont parle la pièce. L'expression nomme aussi le sacrifice de Colette qui accepte à contre-cœur d'épouser l'homme-monstre pour sauver ses compagnons d'infortune – des zadistes avant l'heure – condamnés à mort pour s'être opposé aux américains. Cependant, c'est moins le sens pécunier des « noces d'argent » que celui de la longévité de l'union qui est activé : le mariage de Colette avec un homme riche est désintéressé et l'évocation des vingt-cinq années de mariage fait l'éloge du sacrifice de toute une vie de celle qui a un cœur d'or.

Dans *Le Commencement des douleurs*, des noces closent également l'intrigue mais elles sont plus ambiguës car on ne sait pas ce que pense le personnage féminin qui conclut un mariage d'argent. Le récit s'achève en effet sur l'enlèvement de Banos Maya, par un milliardaire qui lui déclare son amour avec force hélicoptères et qui la transporte loin d'Hondo-Noote dans son avion, sous les yeux médusés des habitants. Chez Sony, « plus de princes charmants !³³⁰ » : le *jet* privé a remplacé le cheval blanc et l'argent signe les « amours pourris en ce temps de ferraille³³¹ », selon les mots du poète sonyen. Dans la fable de Sony, c'est bien le milliardaire qui l'emporte, sans autre forme de procès. La « comédie capitaliste³³² » finit donc par un mariage et cette issue serait heureuse si on ne riait pas *noir*³³³.

En effet, dans le cas des noces d'argent sur lesquelles s'achèvent *Monologue d'or et noces d'argent* et *Le Commencement des douleurs*, ces accords financiers héroï-comiques sont traités sur le mode du *comique-qui-ne-fait-pas-rire* : il s'agit d'épousailles obscènes³³⁴,

330 Sony Labou Tansi, « scène macabre », *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, dans *Théâtre 1*, op. cit., p. 102. Il s'agit d'une réplique de la femme du pays des morts en y accueillant Walante à la fin de la pièce.

331 Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un Aquarium* [1983-1987], dans *Poèmes*, op. cit., p. 1003.

332 Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 145.

333 Voir Nicolas Martin-Granel, *Rires Noirs. Anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris, Éditions Sèpia, 1991.

334 dans le sens que lui donne Dany-Robert Dufour, l'obscène caractérise le monde sadien du libéralisme contemporain où les trois libidos antiques (*sentienti*, *dominandi*, *sciendi*) qui, chez les Grecs, devaient rester cachées, sont aujourd'hui mises en scène, sans vergogne. Voir Dany-Robert Dufour, *La Cité perverse*,

issues de marchandages grotesques. J'emprunte cette réflexion à Nicolas Martin-Granel qui, dans son anthologie *Rires Noirs*, analyse les mécanismes du grotesque dans le roman africain. Il y parle de l'usage du burlesque dans des œuvres où « le rire grince³³⁵ » parce qu'il est lié tantôt au « tragique-qui-fait-rire » caractéristique du travestissement burlesque, tantôt au « comique-qui-ne-fait-pas-rire » dans le pastiche héroï-comique³³⁶. Dans le cas de l'enlèvement des Sabines sonyennes par des monstres milliardaires, l'héroï-comique tend à dévaluer ces financiers qui font de bien piètres chevaliers. Quant au registre burlesque, il est aussi utilisé par Sony lorsque son topos du commerce amoureux laisse libre court à un comique grivois qui associe les intérêts économiques aux profits sexuels. Dans *Le Commencement des douleurs* par exemple, la ville d'Hondo-Noote s'avère être « le seul lieu au monde où l'or fût bien meilleur marché que l'alcool et la poudre à bander³³⁷ » : en raison de la forte demande des plaisirs sensuels, les cours des ventes des produits de première nécessité licencieuse dépasse largement ceux du métal précieux. De même, le « vagin portatif³³⁸ » fabriqué par Estando Douma dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* assure la réussite économique du personnage : ses ventes explosent lorsque les femmes de Valancia déclarent la grève du sexe. Dans les œuvres sonyennes, les machines sexuelles font donc commerce et l'emploi du registre burlesque dévalue le motif de l'enrichissement *tragique-qui-fait-rire* et du prestige social qui l'accompagne en grinçant.

La dimension tragique-risible est aussi présente dans l'économie amoureuse des œuvres de Sony, où le burlesque financier repose sur des personnages amoureux qui sont les jouets d'un destin marchand, « gérant³³⁹ » des affaires de cœurs humaines. Dans *Le Commencement des douleurs*, le savant Hoscar Hana apparaît par exemple sous les traits d'un « octogénaire de location³⁴⁰ ». Le comique repose sur l'introduction d'un complément du nom qui joue le rôle d'une épithète homérique financière. Par le biais de la périphrase marchande Hoscar Hana est d'emblée présenté sous le jour d'un pantin grabataire, à la merci du bailleur Arthur Banos Maya qui tire les ficelles de sa marionnette d'occasion.

op. cit., p. 13-15.

335 Sony Labou Tansi à propos de *L'État honteux*, cité dans Nicolas Martin-Granel, *Rires Noirs*, *op. cit.*, p. 34.

336 Nicolas Martin-Granel, *Ibid.*

337 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 38.

338 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 44.

339 « l'Empire gérant des peuplades dévorateur des peuples pour les comptes de la race-mère » : voir Sony Labou Tansi, *Moi Cléopâtre Veuve de la Troisième Chute de l'Empire. Tragédie comique en trois tableaux*, manuscrit s.d. [vers 1986], conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM de Limoges, SLT 27, Fonds Item Brazzaville n° 27].

340 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 28.

En effet, on comprend peu à peu que si Hoscar Hana a accepté de participer au « rituel de pacotille³⁴¹ » c'est parce qu'il est endetté vis-à-vis de la famille Banos Maya. Pendant la cérémonie, on le voit « en état d'ébriété, partagé entre le culte de la coutume et la gratitude qu'il devait aux Banos Maya, « lui qui sortait de prison après une histoire de fumerie classique³⁴² ». Hoscar Hana a donc une dette envers la famille Banos Maya, dans la mesure où la somme que le père lui propose va lui permettre de se réinsérer dans la communauté après son séjour en prison. À cause de ce besoin d'argent, il ne peut pas se rétracter au moment de la cérémonie.

Cependant, la dette se double puisque Hoscar Hana se retrouve également redevable d'une tradition, grâce à laquelle il a gagné de l'argent, mais qu'il a participé à dévaluer. Le rituel devient en quelque sorte un créancier à qui il ne paye pas la juste redevance, ce qui creuse sa dette. Dans *Les mutations sorcières dans le bassin du Congo*, Patrice Yengo montre que les changements qui affectent le sorcellaire sont liés aux transformations des structures lignagères dans lesquelles le ventre clanique – le *moyo*, ferment de la structure sociale – se trouve « atteint des assauts du système marchand » et fragmenté par des ventres individuels – les *vumu* – « qui viennent réclamer leur part »³⁴³. À cause de l'entrée de l'argent dans le rituel du *Commencement des douleurs*, celui-ci prend une qualité inférieure et il est considéré comme un acte de « pacotille », c'est-à-dire de peu de valeur. Si le complément du nom « de pacotille » crée encore une fois le comique et dégrade le rituel, il n'en révèle pas moins le pouvoir de transformation sociale qu'a l'argent. À l'origine, la pacotille était une marchandise ne payant pas le fret et qui était embarquée par les marins dans le but de faire commerce pour leur propre compte³⁴⁴ : Hoscar Hana reprend ce motif commercial historique et s'introduit dans la tradition du *moyo* comme un garde-boutique qui trouve dans le rituel un débouché servant à l'intérêt personnel de son *vumu*.

La dette crée un lien indéfectible entre les agents qui interagissent dans le cadre spécifique de la finance, à l'image du fil de la marionnette Hoscar Hana manipulé par le ploutocrate Banos Maya. Dans cette mesure, la dette revêt une importance capitale. Ces relations peuvent être définies comme sorcières parce qu'elles sont nouées dans un cadre particulier qui contribue à donner du pouvoir aux énoncés proférés par les agents³⁴⁵. À cet égard, Hoscar Hana peut être considéré comme l'une des « petites mains³⁴⁶ » du capitalisme dont parlent Philippe Pignarre et Isabelle Stengers dans *La sorcellerie capitaliste*. On

341Ibid., p. 33.

342Ibid.

343Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le bassin du Congo*, op. cit., p. 224.

344Voir TLFi [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pacotille>

345Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le bassin du Congo*, op. cit., p. 18.

346Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, op. cit., p. 49.

apprend que le baiser du *Commencement des douleurs* est donné « par un Hoscar Hana perturbé qui avait perdu le contrôle de sa personnalité dans une succession de verres d'absinthe avalés sans précautions³⁴⁷ ». L'enchaînement des syntagmes laisse planer le doute quant aux causes du trouble d'Hoscar Hana et, encore une fois, la débauche comique côtoie l'étourdissent sérieux. En effet, l'adjectif « perturbé » qui précède l'explication comique de la soulerie laisse à penser que le malaise d'Hoscar Hana est en fait à l'origine du besoin d'alcool : son ivresse serait une façon de supporter le fait d'être partagé entre sa dette symbolique envers la coutume et sa dette financière envers les Banos Maya. Hoscar Hana se serait donc noyé dans l'alcool parce qu'il est submergé par ses dettes. Bien plus qu'un aveuglement à cause de sa vision troublée par l'alcoolisme, c'est son être tout entier qui est saisi au sens où, dans *La sorcellerie capitaliste*, « être capturé implique que c'est la puissance de voir elle-même qui est affectée³⁴⁸ ». Ainsi, dans le topos des tractations sorcières sonyennes, le destin des personnages est frappé du sceau de la finance et l'argent joue le rôle de fétiche maléfique. L'écriture sonyenne le montre bien puisque les compléments du nom liés à la camelote viennent envoûter le nom tête, en le monétisant. Par la force du comique, les compléments du nom ébranlent les relations entre les pratiques humaines et le monde de la finance.

On l'a compris, les « noces d'argent » du *Commencement des douleurs* reposent sur des tractations déséquilibrées, révélées en partie par les compléments du nom, dont un des symptômes est l'endettement d'Hoscar Hana. Cela explique les bouleversements dans les rapports de la jeune Banos Maya, amoureuse, et du vieux Hoscar Hana, intéressé. Les forces de l'amour et de l'argent étant irréconciliables, leur union tant espérée par la communauté est sans cesse retardée durant tout le roman parce qu'elle est effectivement impossible. L'introduction de l'argent dans un rituel coutumier associé au mariage – même si ce dernier est factice dans le cas du *Commencement de douleurs* – perturbe les liens lignagers qui sont traditionnellement mis en jeu et scellés par la cérémonie du « câlin pour rire³⁴⁹ ».

Cependant, il faut distinguer chez Sony la dette financière, gage de malheur, et la dette symbolique envers la tradition, garante de la stabilité sociale. C'est ainsi que l'on peut comprendre les conseils que Benoît Goldman reçoit de son père dans *Les Yeux du Volcan* : « La vie est une dette. Sois fort. Ne trahis pas le sang de nos ancêtres³⁵⁰ ». La métaphore fait de l'existence une créancière qui peut à tout moment, par la voix des ancêtres, exiger des

347Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 34.

348Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, op. cit., p. 62.

349Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 27.

350Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 91.

comptes. Bien que le nom propre *Goldman* puisse évoquer l'appétit d'or du personnage, ici, il est essentiellement question d'une dette symbolique partagée par tous les membres du lignage. La force de la famille repose sur ces liens communautaires, en grande partie liée à la préservation et au partage des terres dont chaque membre en a l'usufruit. La dette symbolique n'est donc pas la même que celle du système monétaire libéral qui individualise les créances et déséquilibre les partages collectifs en concentrant le capital dans quelques mains, véritable consécration du « droit tout droit qu'à l'argent de disposer des peuples³⁵¹ ». L'homme-H qui parle ainsi dans une des versions manuscrites de la pièce de théâtre *Monologue d'or et noces d'argent* réalise un retournement aliénant de l'universel « droit des peuples à disposer d'eux même », réaffirmé dans la Charte des Nations Unies de 1945. En inversant le rapport entre sujets et objets avec la personnification de l'argent, il illustre le fétiche financier qui a capturé l'humanité entière.

2.1.2 Des crimes à vendre

Dans le système capitaliste sorcier, l'argent dévore littéralement³⁵² les êtres humains puisqu'il les possède et en fait des êtres agis³⁵³. Dans un entretien de 1980 pour *L'Afrique littéraire*, Sony accuse d'ailleurs sans ambages la puissance magique de l'argent :

L'argent aussi c'est de l'énergie. Mais aujourd'hui l'argent est sauvage, inhumain : il faut, si j'ose dire, le civiliser, le rendre humain. Cette chose est faisable. Elle est même indispensable à la survie de l'espèce humaine tout entière. C'est une question de courage. C'est même honteux, souvent on parle de l'abolition de l'esclavage sans voir l'esclavage financier des pauvres vis-à-vis des riches. Quand les princes africains bouffent leurs populations, le monde crie à l'anthropophagie, mais que des gens en transforment d'autres en fric, la chose paraît normale³⁵⁴.

L'argent est métaphorisé en énergie maléfique et il tend à être personnifié puisqu'il apparaît à travers la figure des nantis dévorateurs des pauvres. L'anthropophagie économique dont parle Sony repose en effet sur la transformation des humains en manne pécuniaire, afin d'utiliser leur énergie – leur force de travail, leurs ressources ou leur capacité de consommation par exemple. Sony montre que le capitalisme financier est un système esclavagiste qui repose sur une métamorphose criminelle des hommes en argent. Il s'agit là

351 C'est l'adjoint de l'homme-H qui parle dans une des versions manuscrites de la pièce de théâtre *Monologue d'or et noces d'argent*. Voir Sony Labou Tansi, *Monologues d'or et noces d'argent pour douze personnages*, Manuscrit non daté, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 15, Fonds Brazzaville n° 15].

352 Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, op. cit., p. 62.

353 Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le bassin du Congo* op. cit., p. 17.

354 Sony Labou Tansi, entretien avec Guy Daninos, *L'Afrique littéraire*, n° 57, 3e trimestre 1980. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 33].

d'une véritable entreprise de dévoration et c'est pourquoi les tractations financières se révèlent criminelles dans les dernières œuvres sonyennes.

Le premier chapitre du roman *Les Yeux du Volcan* s'intitule « trois crimes à vendre ». Il raconte qu'un « géant³⁵⁵ » inconnu arrive de manière épique dans la ville d'Hozanna pour vendre des crimes. Durant tout le récit, il n'aura de cesse de négocier l'achat des mystérieux crimes avec les richissimes Argandov et le maire d'Hozanna. Cependant, ni le pouvoir politique ni la puissance économique ne semblent intéresser l'incorruptible colosse qui s'emploie à différer la vente de ses crimes tout au long du roman. Aussi rit-il devant les propositions de M. Argandov qui se vante de « rachet[er] tous les crimes de la région³⁵⁶ » et même de les « collectionn[er] » – somme toute, de les capitaliser. L'intérêt financier qui meut Argandov est tel qu'il ne se cache pas des infractions qu'il commet, sans pour autant révéler le secret de l'enrichissement de sa famille : le lecteur entre ainsi dans le royaume du « pognon³⁵⁷ » où le ploutocrate est roi. Devant l'insistance des Argandov et du maire pour racheter les crimes, on comprend que la délinquance est cotée en bourse et s'avère gage de profit.

L'arrivée de ce « colosse³⁵⁸ » dans le roman, pourrait faire référence à l'érection d'une statue géante sur la place de la gare centrale de Brazzaville, un « colosse des années 1980 et 1990 qui fut spontanément désigné du nom politiquement marqué d'Ondongo Très Fâché³⁵⁹ ». Joseph Tonda nous apprend que « Ondongo Très Fâché » était un symbole de l'indépendance et que sa laideur était chargée de rappeler la sauvagerie des dirigeants nordistes contre ceux du Sud, plus civilisés. Elle sera d'ailleurs détruite pendant la guerre civile congolaise, par les milices de Sassou Nguesso et de Lissouba qui s'affrontent aussi sur le domaine symbolique, les uns déboulonnant les statues érigées par les autres³⁶⁰. Cette lecture réaliste semble confirmée par Sony qui, dès l'avertissement des *Yeux du Volcan*, nous avait prévenu : « tout se passe à Brazzaville, ancienne capitale de la France où les noms de lieux sont tragiquement fragiles³⁶¹ ». De plus, Joseph Tonda propose un parallèle entre le

355Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 10.

356Ibid., p. 24.

357Ibid., p. 25.

358Ibid., p. 10.

359Joseph Tonda, « Le Mausolée Brazza, corps mystique de l'État congolais ou corps du "négatif" », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 198-199-200 | 2010, § 27. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/16375>

360Voir Ibid., §23. C'est ce que Joseph Tonda appelle « la guerre des statues publiques ».

361Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., quatrième de couverture.

gigantesque Mausolée de Savorgnan de Brazza³⁶², construit au cœur de Brazzaville par le président Sassou Nguesso, et la statue d'Ondongo Très Fâché :

le pouvoir du Souverain moderne, qui repose sur le sacrifice, la consommation/consommation des corps ne pouvait pas ne pas manifester sa logique dans l'érection de cette gigantesque figure du fétichisme d'État³⁶³

Aussi n'est-ce pas étonnant que le colosse du roman sonyen soit un marchand de crimes. D'ailleurs, les trois mystérieux crimes des *Yeux du Volcan* pourraient faire référence aux assassinats politiques du président Marien Ngouabi, du Cardinal Emile Biayenda et de l'ex-président Massamba Débat qui ont lieu en mars 1977 au Congo, bouleversant les Congolais en général et Sony en particulier³⁶⁴. Ce n'est donc pas étonnant si, à l'exemple du volcan, l'arrière-plan historique de mars 1977 qui dort éveillé dans les mémoires congolaises rejaillit dix ans après dans le roman de Sony, alors que le colosse vient pour faire la révolution.

Cependant, la symbolique des crimes à vendre s'avère complexe. D'une part, ils sont présentés négativement comme pouvant faire l'objet d'un marché, au profit des plus riches comme Argandov qui détient le monopole économique d'Hozanna. D'autre part, les crimes à vendre demeurent en attente de trouver un acheteur qui les emploierait à faire la révolution. Le colosse meurt parce que, justement, il vend ses crimes au hasard et n'honore pas sa mission révolutionnaire. Mais en le faisant mourir, la fiction sonyenne dévalorise aussi l'idée d'une révolution criminelle organisée par des mercenaires, pour faire l'apologie d'une Révolution pacifique.

C'est d'ailleurs ce que défend Sony lors de la Conférence Nationale Congolaise de 1990 : cette dernière est pour lui l'occasion de « montrer qu'une révolution peut se faire par le verbe. Sans coups de feu. Sans morts³⁶⁵ ». Contrairement à ce qu'on a pu penser, l'engagement politique de Sony se veut pacifique. Lorsqu'en 1992 il exprime sa déception d'une « Conférence nationale aseptisée³⁶⁶ » qui n'avait de souveraineté que le nom, il explique qu'il a rejoint le parti du M.C.D.D.I. (Mouvement congolais pour la démocratie et le

362 Sur les symboliques politiques et littéraires du Mausolée de Savorgnan de Brazza voir Nicolas Martin-Granel, « "Abracadabrazza" ou le roman du Mémorial Pierre Savorgnan de Brazza », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 197 | 2010, URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/15859>. Voir aussi Alice Desquilbet et Julie Peghini, « Manstina sur Scène 2019 : Quand la rue politise le festival. L'exemple des mises en scène de *Hamlet* de Shakespeare par David Bobée et de *Au cœur des hommes*, un hommage à Savorgnan de Brazza par John Ottavi », in (coord.) Elara Bertho, Aurore Desgranges et Maëline Le Lay, « Théâtre et parole politique dans l'espace public », *Cahiers de Littérature Orale*, 2021, à paraître.

363 Joseph Tonda, « Le Mausolée Brazza », *art. cit.*, §26.

364 Céline Gahungu soutient que Sony est tellement sidéré par cette violence politique et ethnique qu'il ressent « un désespoir si profond qu'il se pense guetté par la folie » et se trouve alors « au bord du gouffre ». Voir Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 257.

365 Sony Labou Tansi, dans « Les enjeux du changement congolais. L'écrivain Sony Labou Tansi commente les débats de la Conférence Nationale au Congo », entretien avec François Landesman, *La Lettre des Reporters sans frontières*, n° 26, juin 1991. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 348].

développement intégral) dans le but de « liquider la bureaucratie et le parasitisme d'État³⁶⁷ ». Si le verbe *liquider* pourrait laisser à penser qu'une révolution sanglante se prépare, la suite de l'explication que donne Sony montre bien qu'il s'agit de régler la situation par les urnes et d'affaiblir le PCT (Parti Congolais du Travail) en gagnant ses alliés électoraux. Jusqu'en 1995, il n'aura de cesse de clamer qu'« il n'y a rien à attendre des militaires » et que la révolution doit se faire par « l'arme des mots [qui] est la plus redoutée en politique »³⁶⁸. Même si Sony avoue se sentir en sécurité grâce à la milice des Ninjas du leader du M.C.D.D.I. Kolélas, il apparaît que sa foi en une révolution des consciences³⁶⁹ – acharnée mais néanmoins pacifiste – tend à le distinguer de son personnage de colosse révolutionnaire et vendeur de crimes, dans son roman de 1988.

Finalement, le complément du nom financier des « trois crimes à vendre » dans *Les Yeux du Volcan* annonce une potentialité, sans qu'elle doive forcément advenir. D'ailleurs, dans un entretien sur le roman pour le Journal *Bingo*, Sony s'explique sur le sens du titre du roman et sur le personnage du colosse vendeur de crimes :

Au fond, c'est un maquisard qu'on a envoyé en mission. Il n'a pas accompli sa mission et il est tué par quelqu'un du maquis. Parce que les yeux du volcan nous regardent. La jeunesse, l'avenir nous regardent. Il y a aussi le temps qui nous regarde. Et quand le temps comprend que vous ne foutez rien, il vous tue³⁷⁰.

Effectivement, la vente des crimes est déceptive car, avant de mourir, le colosse annonce que c'est le colonel Banda qui les lui a achetés « pour soigner les menstruations douloureuses de sa femme³⁷¹ ». Le révolutionnaire est donc lui-même un vendu, et c'est cela qui le tue.

En 1992, dans la pièce *Monologue d'or et noces d'argent*, Sony reprend le topos de la tractation criminelle en ouvrant le rideau sur la mort du personnage de Georges Gramci, qui n'est pas sans évoquer l'un des fondateurs du Parti communiste italien, théoricien de l'hégémonie culturelle. Dans la pièce, il joue le rôle d'un botaniste et futur prix Nobel qui aurait découvert le secret de l'arbre permettant de faire fortune. On comprend dès la première réplique de la scène d'exposition que sa mort est due à un meurtre dissimulé sous un accident d'avion et fomenté par les envoyés des « Américasseurs³⁷² », avatars américains des

366 Sony Labou Tansi, « Précis de programme pour sortir le Congo du sinistre politico-économico-social », *La Semaine africaine*, n° 1927, 6-12 août 1992. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [*Ibid.*, p. 366].

367 *Ibid.*

368 Sony Labou Tansi, « Ce que craignent le plus les dictateurs ? Les mots », entretien avec Christine Murris, Gaston Elbi-Enkari et Prince Mayelele, *Croissance*, janvier 1995. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [*Ibid.*, p. 451].

369 « Si le monde n'amène pas la révolution, alors nous ne marcherons pas. Ce n'est pas seulement la révolution marxiste-léniniste... Ça ne suffit pas. Il faut une révolution spirituelle » : Sony Labou Tansi, « Les Yeux du volcan », entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, *art. cit.*

370 *Ibid.*

371 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, *op. cit.*, p. 151.

372 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent pour douze personnages*, *op. cit.*, p. 6.

barbouzes français³⁷³. Leur chef « l'homme-montre » révèle en effet qu'ils ont signé un contrat stipulant qu'ils sont « de la main-d'oeuvre pour boulots crasseux et puants³⁷⁴ ». Les adjectifs péjoratifs laissent entendre qu'il s'agit à la fois d'emplois scélérats et précaires, d'autant plus que la synecdoque de la « main d'oeuvre » insiste sur la productivité de ces tâches à l'éthique douteuse. Encore une fois dans l'oeuvre sonyenne, le crime est entouré d'un contexte financier tout aussi criminel.

Les tractations sonyennes sont souvent mortelles, comme le montre l'avant-texte de la pièce de théâtre *La Rue des Mouches*³⁷⁵ intitulé *Sire Katawa Kuti*, dont le manuscrit est daté de 1985 (*terminus ad quem*)³⁷⁶. Comme dans *La Rue des Mouches*, le sire Kuti-Kuta est opposé au seigneur Amalfet dans un conflit de voisinage, car ce dernier ambitionne de construire un hôtel sur un site naturel. Cependant, Kuti-Kuta ne parvient pas à l'arrêter. Le percepteur des impôts lui apprend d'ailleurs qu'il est ruiné et que son domaine sera vendu aux enchères à Amalfet. Or, la fable sonyenne s'emballe puisque le percepteur révèle également à Kuti-Kuta qu'il est mort, tout comme son opposant Amalfet. Cependant, les deux adversaires peuvent poursuivre leurs marchandages financiers *post-mortem* : tous deux « morts à la même époque peuvent opérer des tractations³⁷⁷ », annonce le percepteur. Pour Sony, le marchandage est donc mortel pour ceux qui le contractent, même si les forces de l'argent semblent, elles, demeurer immortelles.

Dans la tragédie *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette* également, le sort des deux amants shakespeariens est scellé par des tractations économiques dès la scène d'exposition où des gens de la maison Montaigu souhaitent faire de la lutte avec les Capulet une guerre économique :

Amenons père Montaigu à parier ses biens contre une victoire des Capulet au combat de coqs. Cupide comme nous le connaissons, père Capulet n'hésitera pas à exposer ses biens contre l'espérance de les voir multipliés sur le compte de ses ennemis mortels³⁷⁸.

« Parier », « exposer », « multiplier ses biens », les jouer « contre » ou sur le « compte de » : les Montaigu ne cessent de répéter qu'ils souhaitent lutter selon la « loi », faisant vraisemblablement référence à celle du marché. Ils projettent de passer un pacte financier

373 dans la scène d'exposition de *Monologue d'or et noces d'argent*, on apprend d'une des voix meurtrière que « sous le couvert de vendre des bois tropicaux, [Gramci] filait tranquillement son affaire. Et les Américains le suivaient depuis des lorettes » : *Ibid.* p. 9. Ce détail rappelle la mort de Michel Barouin, le patron de GMF diversifié dans l'exploitation forestière qui meurt dans un accident d'avion en rentrant d'Afrique centrale en février 1987, alors que la veille le président congolais Sassou Nguesso lui a vendu une concession de bois précieux dans la forêt congolaise. Voir François-Xavier Verschave, *L'envers de la dette*, *op. cit.*, p. 24.

374 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent pour douze personnages*, *op. cit.*, p. 10.

375 Sony Labou Tansi, *La Rue des Mouches*, *op. cit.*

376 Sony Labou Tansi, « Projet d'aménagement d'une coopérative communale : Théâtre Rocado Zulu, *Clair de lune à Rocheau pour Janvio Saravana, Sire Katawa Kuti* », manuscrit, *op. cit.*

377 Sony Labou Tansi, *Sire Katawa Kuti*, *Ibid.*, [fichier Item : 11SireKatawaKuti2_0013]

378 Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, *op. cit.*, p. 118.

avec les Capulet où le profit sera l'arbitre, déplaçant ainsi sur le plan purement économique l'enjeu tragique de la fortune shakespearienne qui poursuivait les deux amants. Lorsqu'ils dressent la liste de leurs premiers morts, les Capulet montrent qu'il s'agit de victimes innocentes et ils désignent les Montaigu comme des « tueurs à gages³⁷⁹ », révélant ainsi que les nobles personnages tragiques sont devenus des mercenaires.

C'est aussi ce qu'incarne l'homme d'État Oko-Navès dans un manuscrit de la pièce *Moi Cléopâtre Veuve de la Troisième Chute de l'Empire*³⁸⁰. L'oeuvre est inspirée de deux pièces romaines de Shakespeare, *Jules César* (1599) et *Antoine et Cléopâtre* (1606) et on retrouve d'ailleurs dans le nom d'Oko-Navès les échos de ceux d'Octave et Antoine qu'il réunit. Dans la pièce sonyenne, le dirigeant est amoureux de la Veuve Cléopâtre et il est responsable de la mort de son mari, Jules César. Après l'avoir fait assassiner, il s'avance devant elle en lui présentant « les factures de ce forfait » puisqu'il a « tout chiffré »³⁸¹. Toute la rhétorique du monstre repose sur le fait qu'il a tué pour le compte de l'amour de Cléopâtre et on retrouve ici le lien entre le crime et l'argent.

La dernière pièce de Sony datée de 1993 et intitulée *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* continue d'ailleurs de mettre en scène des crimes crapuleux. Trois ploutocrates sont sur un bateau et on apprend qu'ils ont tué Zakaya, leur ami, au prétexte de jalousies amoureuses. Cependant, l'issue de la pièce montre qu'ils ont été manipulés par le docteur Ghost qui souhaitait s'enrichir. Il révèle en effet qu'« un ami, ça peut se vendre vu les dalles qu'il faut casser au jour d'aujourd'hui pour se frayer une fissure dans la muraille du pognon³⁸² ». La métaphore filée de la construction à vendre permet de révéler les fondations intéressées de son projet criminel – il faut *casser* et *fissurer* –, échafaudé sur l'appât du gain. D'ailleurs, le complément du nom « du pognon » participe de la transformation du mur en argent. L'image des lingots constituant des parpaings est aussi l'occasion de représenter plus largement tout le système financier qui « au jour d'aujourd'hui » enferme les vies humaines.

Au niveau lexical, les textes de Sony participent à l'élaboration de l'image d'une course au profit mortifère, en convoquant le champ sémantique de la valeur associé à la mort. L'association entre le lexique de la finance et du crime est notamment le fait des compléments du nom. Comme dans le cas de l'économie amoureuse où le destin était le gestionnaire des affaires de cœur des personnages risibles, le lexique financier construit la

379Ibid., p. 120.

380On peut supposer que la pièce est écrite vers 1986 puisque la didascalie initiale indique que « la scène a lieu dans un quartier secret d'une grande ville, en 1986 ». Voir Sony Labou Tansi, *Moi Cléopâtre Veuve de la Troisième Chute de l'Empire*, manuscrit, op. cit.

381Ibid.

382Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, op. cit. p. 27

figure du destin tragique dans les intrigues mortifères de Sony. Mais il apparaît cette fois moins comique.

La scène d'exposition de *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette* est intitulée « Le premier matin du diable ». La lutte entre les Capulet et les Montaigu y prend la forme d'un pari financier proposé par l'un des Montaigu « ingénieur des besognes tragiques³⁸³ ». Dans le titre de la scène, le « diable » qui divise les hommes désigne donc bien l'argent. Tout comme la journée néfaste qui s'ouvre dans cette scène, le Montaigu est défini par un triste complément du nom. L'interprétation active de son surnom (*le tragique le pousse à agir*) laisserait entendre que le Montaigu intéressé est *agi* tragiquement, tandis que la lecture passive ferait de lui l'émissaire de l'argent (*l'ingénieur crée le tragique*). Dans les deux cas, c'est bien l'argent qui se révèle être le génie funeste – *l'ingénieur* – dirigeant les opérations humaines. Chez Sony, le motif du *diabolon* par l'argent est donc un moteur tragique.

Il en va de même dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* où le personnage éponyme tue sa femme parce qu'elle lui a été infidèle, accusant les Blancs d'être responsables du changement des mœurs des femmes de Valancia : « leur argent a tué notre âme³⁸⁴ », conclut-il. Si Lorsa Lopez est sans conteste responsable du meurtre sanglant de son épouse, on voit qu'il se décharge sur le fétiche de l'argent dévorateur des esprits humains. Sachant cela, comment comprendre le titre du roman qui place le nom du meurtrier en complément des « Sept Solitudes » ?

À la suite de son crime, Lorsa Lopez se plante sept aiguilles qu'il nomme « les solitudes³⁸⁵ » et devient ainsi comme les « fétiches à clous³⁸⁶ » dont parle la narratrice à la fin du roman. Selon une première interprétation, « les Sept Solitudes de Lorsa Lopez » représenteraient son combat sorcier contre l'argent qui, selon lui, aurait dévoyé sa femme et provoqué son meurtre. Cependant, pour Sony le titre « Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez » est une manière de désigner la réalité africaine contemporaine car « l'Afrique d'aujourd'hui, c'est la solitude³⁸⁷ ». Effectivement, le roman raconte la dislocation des liens communautaires et la vision de l'écrivain fait écho à la thèse de Patrice Yengo dans *Les mutations sorcières dans le bassin du Congo* et selon laquelle « la montée en virulence » de l'entreprise sorcellaire relève « des mutations qui affectent sa structure de base, la

383 Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, op. cit., p. 118.

384 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 28.

385 *Ibid.*, p. 35.

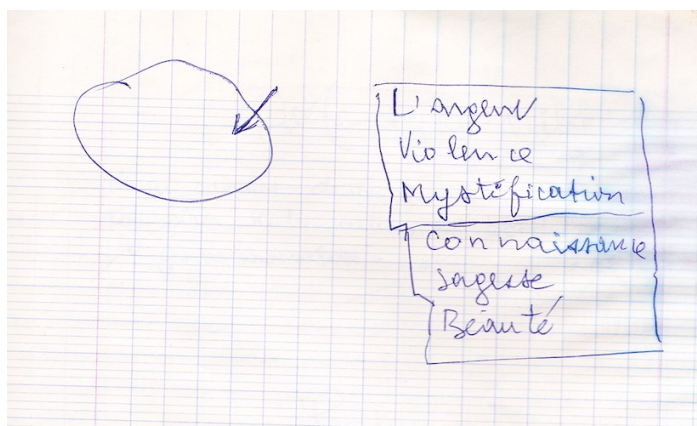
386 *Ibid.*, p. 193.

387 Sony Labou Tansi, « Un mot est un cadavre qui aspire à la résurrection », *MFI... Info*, 30 mai 1985. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 156].

parenté³⁸⁸ ». Pour le dire avec les mots de Patrice Yengo, le *moyo* de Valancia est mis à mal par un *vumu* solitaire qui, dans son désir de réussite financière, se détache de la communauté voire s'oppose à elle.

On pourrait alors proposer une deuxième interprétation selon laquelle le fétiche à clou de la solitude qu'incarne Lorsa Lopez serait moins une façon de combattre le fétiche de l'argent que de mettre au jour son pouvoir disloquant, au-delà du seul crime. De ce fait, le féminicide d'Estina Benta se révèle être un « crime communautaire³⁸⁹ » comme le dit le personnage d'Elmunto Louma, parce que personne n'est venu au secours de la jeune femme qui criait pendant que son mari l'égorgeait. Pour Sony, son roman pose le problème de « la part de culpabilité que la société peut avoir dans un crime » car « parfois un criminel est fait par la société »³⁹⁰. C'est donc le cadre social qui est incriminé dans ce récit, reflétant une société en plein bouleversement économique – en grande partie lié à l'urbanisation³⁹¹ – que l'écrivain perçoit comme mortifère.

D'ailleurs, sur une page du cahier *Sire Katawa Kuti*³⁹², Sony relie les termes « L'argent / Violence / Mystification » en les encadrant sur une page de brouillon sur laquelle figure un autre cadre qui contient les mots « Connaissance / Sagesse / Beauté »³⁹³. Ces cadres se donnent comme des lieux apotropaïques que l'écrivain dessine contre le pouvoir de l'argent.



Sony Labou Tansi, cahier du manuscrit de la pièce *Sire Katawa Kuti*

388Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le bassin du Congo*, op. cit., p. 11.

389Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 33. C'est Elmunto Louma qui parle.

390Sony Labou Tansi, dans « Sony Labou Tansi, écrivain du malaise et de la barbarie », *Al-Maghrib*, 9 septembre 1987. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 237].

391Chinwe Okolo, *L'inscription de l'Espace dans les romans de Sony Labou Tansi*, Éditions Universitaires Européennes, 2018.

392« Projet d'aménagement d'une coopérative communale : Théâtre Rocado Zulu, Clair de lune à Rocheau pour Janvio Saravana, *Sire Katawa Kuti* », manuscrit, op. cit.

393Sony Labou Tansi, *Sire Katawa Kuti*, Ibid., [SireKatawaKuti1_0016]

Dans le domaine poétique, le recueil *930 Mots dans un aquarium* illustre avec vigueur le lien entre les forces de l'argent et de la mort qui caractérise alors la vision du monde de Sony. L'expression « des marchands de crânes » qui figure dans le poème « Jeudi » est particulièrement intéressante. Le texte se développe suivant une succession de strophes rythmées par l'anaphore « il était une fois » par laquelle le poète amorce les récits des contes gâchés : la colonisation, le parti unique marxiste, la dictature après l'indépendance, les soulèvements populaires matés, les coups d'État militaires ou encore les luttes intestines mortelles des dirigeants pour le pouvoir. Le poète parle notamment « Des marchands / De crânes / Dans la rue voisine / À trois heures de l'après-midi », faisant des meurtriers des commerçants et de la mort une « magouille »³⁹⁴. On peut interpréter le commerce macabre dont il est question de plusieurs manières. D'une part, les trafiquants mortifères désignent des acheteurs de crânes qui, tels des tueurs à gages, s'enrichissent grâce aux morts qu'ils vendent. Dans ce cas, ils sont des créateurs de martyrs et la mention des crânes associés à l'heure de l'expiration du Christ fait surgir l'image du Golgotha. Le vers mortifère est entouré d'une aura christique qui pourrait bien désigner la mort de Massamba-Débat, l'ex-président crucifié par des militaires à qui profite le crime. Comme l'explique Céline Gahungu dans *Sony Labou Tansi, Naissance d'un écrivain*, Sony avait rencontré Massamba-Débat en 1974 et il avait été fasciné au point d'en faire un personnage de son roman de jeunesse *La Raison, le pouvoir et le béret*³⁹⁵. D'autre part, les négociants de morts évoquent des vendeurs de crânes qui commercialisent des cadavres au gré de leurs tractations mortifères. Dans ce cas, le poème ferait référence au « blabla atomique / Entre Moscou / Et l'Amérique »³⁹⁶, un commerce macabre que les deux grandes puissances de la Guerre Froide mènent dans leur course à la bombe et que le poète conspue une dizaine de vers plus loin. D'ailleurs, la vente des crânes dans le poème fait écho au roman qui lui est contemporain, *Les Yeux du volcan*, lorsque le père Christian de la Bretelle découvre des crânes dans une fosse sceptique et ne sait s'il doit les céder aux Américains qui souhaitent les acheter et « y mettent des sommes astronomiques »³⁹⁷. Les intérêts financiers américains sont donc encore une fois la cible du blâme sonyen.

De même, le motif de la richesse dangereuse irrigue abondamment les réflexions de Sony à la fin des années 1980, comme le montre par exemple sa « Lettre ouverte aux riches ou S.O.S. d'Afrique » :

³⁹⁴Sony Labou Tansi, « Jeudi », *930 Mots dans un Aquarium*, *Ibid.*, p. 974-975.

³⁹⁵Voir Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi, Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 63 et 73.

³⁹⁶Sony Labou Tansi, « Jeudi », *930 Mots dans un Aquarium*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 974.

³⁹⁷Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, *op. cit.*, p. 170.

Chaque enfant qui meurt de malnutrition dans notre monde d'aujourd'hui charge la conscience de l'Amérique et des riches d'un crime commis par procuration. Par procuration, les pays riches assassinent chaque année dix mille enfants africains, une cruelle opération où le tueur à gages est la famine³⁹⁸.

D'après Sony, les riches sont des criminels coupables et responsables. Les verbes *mourir* et *assassiner* répartissent les victimes et les bourreaux selon leur revenu et la présence de l'argent est dépréciée par la métaphore du « tueur à gages » au service des nantis qui payent pour affamer les pauvres. Pour l'écrivain, la responsabilité des pénuries incombe bien aux scélérats fortunés : il s'agit d'une tractation financière réfléchie qui a une fois encore pour conséquence de faire couler le sang – *crudelis* –, selon l'étymologie de la « cruelle opération ». Sony met ainsi au jour les origines capitalistes de la misère, tout comme Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz qui montrent que les famines du Capitalocène sont dues à d'autres facteurs que naturels³⁹⁹. Ainsi l'écrivain dénonce-t-il l'inflation des intérêts marchands dans les années 1980, au détriment de la vie humaine considérée comme une ressource à exploiter.

En associant la mort et la finance, les dernières œuvres de Sony reflètent les forces de l'argent qui est le nouveau *nkisi* – ou fétiche – dont parle Patrice Yengo, pour montrer combien le pouvoir d'achat et le pouvoir social sont désormais liés à ce talisman. *La Causa Nostra* et *Lettre à Dieu*, deux manuscrits inédits que Sony écrit dans les derniers mois de sa vie, sont les derniers révélateurs de sa vision du monde, sans doute exacerbée par la maladie dont il souffre. *La Causa Nostra*⁴⁰⁰ prend très vite la forme d'une lettre adressée aux « chers colonialistes » à qui le narrateur sonyen écrit au nom de la justice et de l'amour, en les suppliant de réfléchir avant de faire la guerre par le feu. Dieu est omniprésent dans ce texte aux forts accents mystiques où Sony s'insurge contre « ceux qui ont vendu leur âme à l'argent » car « les hommes, les riches, pensent qu'ils sont supérieurs [à] Dieu »⁴⁰¹. Pour l'écrivain, l'argent se nourrit du cœur des riches avec qui il a passé un marché et les fait agir au sein de son armée satanique élevée contre Dieu. L'antagonisme entre la richesse matérielle et spirituelle paraît le hanter puisqu'à la même époque, il écrit depuis l'hôpital de

398 Sony Labou Tansi, « Lettre ouverte aux riches ou S.O.S. d'Afrique », deux pages tapuscrites, juillet 1989.

Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 291].

399 Les deux historiens expliquent notamment que les systèmes de secours communautaires ont été disloqués et que le marché s'est centré exclusivement sur Londres et Chicago, qui maintiennent et augmentent leurs exportations, même pendant ces périodes de disette qui touchent les populations colonisées dans les pays qu'ils exploitent. Voir Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, *op. cit.*, p. 266.

400 Le manuscrit est dédié à l'ami Jean-Michel Devésa et semble écrit à la fin de la vie de Sony pour deux raisons : on y trouve la mention d'« Oscar Hana » un personnage du *Commencement des douleurs*, son dernier roman publié de façon posthume, et on y reconnaît avec émotion son écriture tremblante qui témoigne de sa constante fureur d'écrire, même dans les pires moments de sa maladie en 1995.

401 Sony Labou Tansi, *La Causa Nostra*, Manuscrit inédit, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 4, Fonds Brazzaville n°4]. Voir aussi à l'ITEM/CNRS, [fichier « MSS LaCausaNostra_0010-12 »].

Paris une *Lettre à Dieu* datée du 4-6 mars [1995] dans laquelle il assure qu'il « y'a une grande différence entre les riches d'argent et le riche de Dieu⁴⁰² ». Trois mois avant son décès, Sony rédige cette lettre qu'il conçoit comme une « histoire dédiée à Dieu⁴⁰³ » et qu'il achève sur ces mots : « mais que veux-tu, j'ai écrit à l'homme⁴⁰⁴ ». L'esprit de l'écrivain qui lutte contre la maladie semble alors emporté par l'urgence de dire au monde combien l'argent est diabolique car il sépare les hommes de Dieu, mais aussi les hommes entre eux.

Ainsi, dans les textes mystiques qu'il écrit au seuil de la mort, Sony pressent fortement que « l'argent veut gouverner le monde⁴⁰⁵ » et la personnification révèle la force agissante du fétiche. Cette vision du monde informe d'ailleurs le mysticisme sonyen du milieu des années 1990 où la figure divine incarne désormais la résistance au système marchand global puisqu'il assure que « Dieu est incorruptible⁴⁰⁶ ».

Finalement, si la force maléfique de l'argent occupe autant l'esprit de Sony à la fin de sa vie, c'est peut-être qu'il est lui-même en passe d'être capturé par elle. Des entretiens menés avec Philippe Sita et Clément Bat⁴⁰⁷ du Rocado Zulu Théâtre de Sony révèlent que des tensions ont divisé la troupe à cause du montant des cachets, jugés insuffisants par certains membres du Rocado. Ces tensions ont, semble-t-il, émergé en 1990 sur le bateau du BBKB (Bordeaux-Bangui-Kinshasa-Brazzaville)⁴⁰⁸ lors de la tournée fluviale de la comédie musicale *Franco l'âge de Dieu* et ont provoqué le départ de plusieurs musiciens et comédiens. De plus, on sait qu'à la fin de sa vie, Sony raconte qu'à cause de son opposition au président Lissouba « [s]on salaire a été supprimé, tout [lui] a été coupé (indemnité parlementaire, téléphone...)»⁴⁰⁹. Que la position victimaire de Sony soit vraie⁴¹⁰

402 Sony Labou Tansi, *Lettre à Dieu*, Manuscrit inédit, [4-6 mars 1995, hôpital de Paris], Manuscrit inédit, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 48, Fonds NMG/Item-CNRS]. Voir aussi à l'ITEM/CNRS, [fichier « MSS LAD 39-40 »]

403 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, [MSS LAD 1-2].

404 *Ibid.*, [MSS LAD 51-52].

405 Sony Labou Tansi, *La Causa Nostra*, *op. cit.*, [MSS LaCausaNostra_0012].

406 *Ibid.*, [MSS LaCausaNostra_0004].

407 Entretien avec Clément Yabat et Philippe Sita, mené par Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini, Brazzaville, décembre 2017, Archives Item. Clément Bat est un comédien et Philippe Sita est un guitariste avec qui Sony s'est associé pour créer un théâtre musical à partir de 1987, notamment pour *Antoine m'a vendu son destin*.

408 « C'est quoi le BBKB ? D'après Patrick Berthomeau, "l'opération BBKB, c'est cent dix comédiens, plasticiens, écrivains, mais aussi des ethnologues et des médecins qui remontèrent le fleuve Congo sur 1 200 kilomètres, donnant au passage représentations théâtrales et conseils de santé, et recueillant la parole africaine et les mythes qu'elle véhicule". Le Rocado participe à cette opération culturelle qui se passe sur un bateau naviguant sur le fleuve Congo et sur l'Oubangui, en présentant *Franco, l'âge de dieu*, une pièce conçue et montée par Sony afin de rendre hommage au grand musicien zaïrois mort un an auparavant ». Voir le témoignage de Victor Mbila Mpassi, régisseur du rocado Zulu théâtre dans *La Chair et l'Idée*, *op. cit.*, p. 173-174.

409 Sony Labou Tansi, « Ce que craignent le plus les dictateurs ? Les mots », *art. cit.*

410 Sony se disait aussi privé de passeport et menacé. Voir Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Congo*, Paris, L'Harmattan, p. 25.

ou fausse⁴¹¹, il n'en demeure pas moins que le pays était frappé par la crise des salaires impayés en 1993 qui concernait 80% des fonctionnaires⁴¹² et que Sony avait écrit à ce sujet une lettre destinée à Pascal Lissouba⁴¹³. Aussi la situation financière dans laquelle se trouve Sony, en lien avec la crise politique du Congo au bord de la guerre civile, pourrait-elle éclairer le tournant macabre que prennent les tractations financières dans ses fictions.

2.1.3 Des lieux marchandés

On peut également proposer une lecture plus écopoétique du topos sonyen des marchandages tragiques. En effet, les marchés de dupes mettent des lieux en concurrence, notamment sous la domination de prédateurs étrangers. Dès 1980, la pièce inédite *Béatrice du Congo*⁴¹⁴ raconte l'histoire de la Kimpa Vita, une prophétesse chrétienne congolaise ayant lutté contre la colonisation portugaise, avant d'être tuée sur un bûcher en 1706. La scène d'exposition fait entendre le viol de Béatrice et la colère de son père Nsaku qui reproche aux Portugais leur cupidité sans limite : « on vous prête la case, et vous prenez les femmes du maitre de la maison⁴¹⁵ ». La métaphore filée de l'habitation révèle que le désir de richesse des colons s'exerce sur un territoire qui est à la fois occupé et spolié. L'emprunteur devient celui qui génère du profit, au détriment des lois de l'hospitalité.

Dans le prolongement de *Béatrice du Congo*, les œuvres que Sony écrit au milieu des années 1980 racontent la prédation économique qui pèse sur les lieux africains, soumis aux aléas de l'économie occidentale.

L'esprit malin de la finance joue avec les géographies humaines dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Le conflit politique qui oppose l'ancienne capitale Valancia à la nouvelle, Nsanga-Norda, revêt une dimension financière : la banque de Valancia a disparu⁴¹⁶

411 Selon les témoignages d'autres proches de l'écrivain qui la récuse. Discussion informelle à l'ITEM avec Patrice Yengo, 30 janvier 2018.

412 Voir Yitzhak Koula, *Pétrole et Violences au Congo-Brazzaville*, op. cit., p. 48.

413 « Aujourd'hui, sans tenir compte des normes, règlements et lois du BIT et de l'OIT, vous venez de mettre 22 000 fonctionnaires au régime de suppression de salaire sans préavis ». Voir Sony Labou Tansi, « Lettre à Monsieur Pascal Lissouba, président de la République du Congo », Tapuscrit, [fin 1993], conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 44/21, Fonds Brazzaville n°44]. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 439].

414 Cette « version, une lecture de *Béatrice du Congo*, qui a été jouée avec beaucoup de succès » comme le dit Sony, est encore inédite. Voir Julie Peghini et Xavier Garnier, « Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable », *Études littéraires africaines*, (41), 9–22, 2016, URL : <https://doi.org/10.7202/1037786ar> Voir aussi Sony Labou Tansi, *Simba Mvita l'Holocauste de Mbanza-Kongo ou Béatrice du Congo*, tapuscrit, op. cit.

415 Ibid.

416 « nous n'avons plus de banque à Valancia à l'époque du crime » : Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 40.

avec, semble-t-il, le déplacement du « Gold Boulevard⁴¹⁷ » lors de la décapitalisation. Mais les tensions entre Valancia et Nsanga-Norda pourraient aussi refléter les différences économiques entre le Nord et le Sud, à l'échelle mondiale. Dès l'incipit, les habitants de Valancia interprètent le mystérieux cri de la terre comme un signe funeste annonçant le boycott mondial des ananas exportés par la région de la Côte :

Un malheur ne vient jamais seul : nous n'avions pas vendu nos ananas cette année-là, notre président ayant insulté l'Amérique à la seizième conférence de Paris sur les prix des matières premières. Pour se venger, les Américains refusaient de manger nos ananas, et, avec eux, les Français refusaient par pudeur, les Belges par compréhension, les Russes par timidité, les Belges par compétence [...] ⁴¹⁸.

Le monde entier refuse d'acheter les ananas à cause d'une négociation marchande qui a mal tourné. L'énumération de tous les pays occidentaux responsables des importantes pertes financières de Valancia souligne la dépendance économique qui existe entre la petite ville et le reste du monde. Il ne s'agit pas d'un événement anecdotique dans le roman puisque la mention des ananas revient de façon comique à propos du père Bona, un prêtre blanc gracieusement dispensé de manger les trois kilos d'ananas quotidiens que tous les étrangers du pays sont obligés d'absorber afin d'écouler la production. L'Amérique est en grande partie responsable des malheurs de Valancia car c'est elle qui a voulu faire baisser les prix des matières premières.

Au sein des grandes puissances prédatrices critiquées par l'écrivain congolais, l'Amérique du Nord constitue une cible privilégiée. Quelques années après avoir découvert New-York⁴¹⁹, Sony écrit un poème intitulé « La Panne Dieu », dans lequel la ville du progrès incarne le haut lieu de la consommation et du marché boursier. Aussi, dans l'affaire du boycott des ananas des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Valancia n'est pas de taille à lutter contre l'« Amérique / Arrogante⁴²⁰ » qui décide de la valeur du marché mondial depuis 1944 avec Bretton Woods et tient les rênes de la libéralisation du commerce depuis le GATT fondé en 1947⁴²¹.

Dans le mitan des années 1980 également, l'intrigue ébauchée dans le brouillon de la pièce *Sire Katawa Kuti* repose sur l'échec du sire Kuti-Kuta à protéger des jardins merveilleux face au projet de construction de l'hôtel Garamia d'Amalfet. Là encore, l'écrivain congolais paraît préoccupé par l'idée que les espaces de vie humaine et naturelle soient soumis aux intérêts d'entrepreneurs voraces. De la même façon, l'entrepreneur d'Estando

⁴¹⁷*Ibid.*, p. 15.

⁴¹⁸*Ibid.*, p. 13-14.

⁴¹⁹Le premier séjour de Sony aux États-Unis date de 1981. Voir Yao Edo Améla, « Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi », *art. cit.*

⁴²⁰Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un Aquarium*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 1006.

⁴²¹Serge Bernstein et Pierre Milza, *Histoire du XX^{ème} siècle*, tome 2 « 1945-1973 Le monde entre guerre et paix », Paris, Hatier, 2004, p. 14-15.

Douma des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* soumet les lieux naturels et les hommes à une grande pression économique. Afin de répondre aux « neuf cent treize mille commandes de sa machine à baiser », il crée un millier d'emplois soudains – et donc précaires : les « sept cent quinze travailleurs » sont décrits en train d'« abattre les bois de glu », tandis que « trois cent autres »⁴²² sont chargés de ramasser des mousses. Le roman des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, le poème « La Panne-Dieu » et le manuscrit de la pièce *Sire Katawa Kuti* sont contemporains : ils révèlent que la grande préoccupation de Sony pour les injustices de l'économie mondiale est une « manière de respirer »⁴²³ qui dépasse les frontières des genres littéraires.

Ensuite, à partir des années 1990, le monde entre pour Sony dans une « zone de turbulences »⁴²⁴ qui risque fort de toucher tous les pays sans distinction :

l'apparition d'un destin commun à tous les humains (écologie, matières premières vues à la lumière du juste prix...) inscrit dans le coeur même du droit le concept nouveau de devoir d'ingérence et de droit à la solidarité. Nous sommes aujourd'hui arrivés au centre de la zone de turbulences causées par tous les effets indésirables d'une colonisation bâclée. Les pays condamnés à produire et reproduire le dénuement et le sous-développement requis vont se mettre à gripper l'édifice et à mal jouer le rôle avilissant auquel on les destinait⁴²⁵.

D'après Sony, l'indépendance politique n'est qu'un masque, et derrière elle se joue des dominations économiques d'autant plus intenses que la pratique des concessions est ancienne et qu'elle prend désormais place dans le monde néolibéral. C'est en particulier ce dont témoignent deux pièces de théâtre de Sony, *Une vie en arbre et chars... bonds* et *Monologue d'or et noces d'argent*, écrites respectivement en octobre 1991 et janvier 1992. Les deux pièces racontent l'arrivée des « américasseurs », le bien-nommé homme-monstre et ses acolytes, à Carmanio pour s'accaparer à des fins touristiques l'arbre plurimillénaire de Gohomsaya et les terres du village qui a mystérieusement été déserté par tous ses habitants, « mangés par une menterie »⁴²⁶, qui a tout du mirage d'un exode rural bâclé⁴²⁷. Pour résister à l'envahisseur, il ne reste qu'un vieillard et un enfant, bientôt rejoints par deux femmes, Colette et Charlotte, ainsi que l'arbre aux pouvoirs mystérieux. On retrouve les mêmes personnages dans les deux pièces dont les intrigues sont à tel point similaires qu'on pourrait

422 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 44.

423 Sony Labou Tansi, cité dans Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 16.

424 Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Ibid.*, p. 143.

425 *Ibid.*

426 Sony Labou Tansi, *Une vie en arbre et chars... bonds*, op. cit., p. 13.

427 « Les villes européennes ont été formées par le travail, le capital et les nôtres, par l'exode rural. Elles sont devenues un pôle d'attraction avec les indépendances. Je ne connais pas un pays africain où les dirigeants disent : "Posons nos problèmes à nous" » : Sony Labou Tansi, entretien [Enregistré à Makélékélé (Congo), par Djibril Diallo, le 2 juin 1987], dans Jean-Claude Blachère (dir.), *Sony Labou Tansi. Le sens du désordre*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2001., p.173- Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 229].

lire *Une vie en arbre et chars... bonds* comme une première version de *Monologue d'or et noces d'argent*. Cependant, l'éditeur Émile Lansman qui a travaillé avec Sony à la publication des deux pièces considère qu'il s'agit bien de deux pièces séparées⁴²⁸ c'est pourquoi je voudrais faire de même.

À l'automne 1991, Sony achève *Une vie en arbre et chars... bonds*. Le titre se donne comme un calembour qui allie les trois prédatons écologique, militaire et extractiviste qui pèsent sur les ressources de la forêt équatoriale⁴²⁹. Le jeu de mots sonyen semble d'ailleurs réaliser sous nos yeux la production du charbon qui nécessite un arbre et sa destruction. L'oeuvre se tient à la lisière de ce que Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz appellent « la Grande Accélération du Capitalocène » et qu'ils définissent par l'émergence de la puissance des États-Unis au XXème siècle et le moment où le pétrole supplante le charbon⁴³⁰. Dans la pièce cependant, le charbon n'est mentionné que sous la forme d'un mot doux que l'homme-monstre Wattmans murmure à l'oreille de l'homme-montre Angelotte qui s'inquiète de la réussite de leur entreprise. Leur dialogue amoureux mêle leur rêve commun de destruction et leur déclaration d'amour mutuel, qui résonne comme une promesse de réussite économique que l'amant-monstre offre en gages à « [s]on doux charbon⁴³¹ ». Il n'est donc jamais question de faire brûler l'arbre pour en faire du charbon ni de désigner explicitement l'installation d'une concession forestière – à l'inverse des romans des années 1980 où les concessions faisaient une apparition discrète dans le paysage⁴³². Cependant, le contrat que l'homme-monstre veut faire signer aux habitants pour installer autour de l'arbre une « zone de haute implication humaine⁴³³ » ressemble fort à l'acte d'établissement d'une concession.

Le régime concessionnaire en France et au Congo date de 1889 et, d'après Catherine Coquery-Vidrovitch, il marque la démission de l'État qui s'en remet à l'initiative privée. Les entreprises privées ont désormais le monopole de l'exploitation du sol, dont elles versent 15% des bénéfices à l'État congolais. Les concessions se développent en particulier sous la pression de Savorgnan de Brazza qui dans les années 1880 semble le seul à clamer la richesse du bassin du Congo et à voir dans le commerce une arme de pénétration dans le

428 Sony Labou Tansi, *Une vie en arbre et chars... bonds*, op. cit., p. 6.

429 Voir Joëlle Zask, *Quand la forêt brûle*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

430 Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, op. cit., p. 267-269.

431 Sony Labou Tansi, *Une vie en arbre et chars... bonds*, op. cit., p. 53.

432 « Derrière les concessions, les oiseaux-trompettes essayaient de contenir leur panique dans des couplets chevrotants » : Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 58. ; « Les mottes de terre envoyées en l'air retombaient en gémissant de l'autre côté de la concession des Argandov » : Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit. p. 50.

433 Sony Labou Tansi, *Une vie en arbre et chars... bonds*, op. cit., p. 43.

territoire, ainsi qu'un vecteur de civilisation⁴³⁴. D'ailleurs, lorsqu'à la fin de l'année 1991, dans le journal *La Semaine africaine*, Sony dénonce la prolongation contemporaine de « l'échiquier des contrats issus de la conférence de Berlin ». Il montre que le partage de l'Afrique n'est qu'un marché entre les pays occidentaux, fait de tractations financières et de négociations commerciales. Il met ainsi au jour l'existence d'« équilibres artificiels cousus dans le seul sens des intérêts impérialistes de l'époque où la "pauvreté des Noirs était rentable" » car elle était soumise au « bon vouloir des compagnies concessionnaires »⁴³⁵. La politique laisse ainsi la place à l'économie impériale.

En 1992, la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* met en scène la prédation économique des « Américasseurs »⁴³⁶ sur les ressources du Sud. Comme dans *Une Vie en arbre et chars... bonds*, l'homme-monstre est le chef des nantis qui arrivent à Carmanio, un village quasi-désert abritant un arbre multimillénaire. Il décide de forcer les habitants restés sur place à signer un acte frauduleux de vente des terres afin de transformer le site naturel en un haut lieu touristique. Le projet est faramineux puisque les envahisseurs envisagent d'accueillir « cinquante-trois millions de visiteurs par trimestre », assurant la rentabilité du complexe ainsi créé et offrant « des emplois à satiété »⁴³⁷. Carmanio deviendra Byzance : le village est présenté par les Américasseurs comme un véritable eldorado où les bénéfices ruisselleront à profusion. Or, le fait que l'État américain veuille à tout prix créer des emplois à l'étranger manifeste son échec d'assurer la prospérité de ses citoyens sur son sol. De plus, ce miracle économique a un coût puisque le personnage du géniteur d'emplois responsable du projet fait l'éloge paradoxal de « la capacité de l'État à fournir des petits boulots, même merdiques »⁴³⁸. Ce faisant, il révèle que l'envers de l'enrichissement est fait de délocalisation et de colonisation, de précarisation et de paupérisation, souvent associées à des désastres écologiques. Ceux-ci sont en effet incarnés dans la pièce par l'image finale de l'arbre multimillénaire cerné par les hôtels et les appareils photographiques d'une impressionnante masse de touristes.

Par le biais du topos des marchandages qui traverse ses œuvres des années 1980 et 1990, Sony révèle l'asymétrie financière, sociale et écologique des échanges mondiaux qui

434Catherine Coquery-Vidrovitch, *Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires, 1898-1930* [1972], Éditions de l'EHESS, 2001. Voir en particulier le chap. I « Les origines du régime concessionnaire en France et au Congo ».

435Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit. p. 149.

436Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 6.

437Ibid., p. 34.

438Ibid., p. 41.

constituent l'ère du Capitalocène. Les œuvres sonyennes semblent souscrire à la critique de la fétichisation de la marchandise de Marx, pour en montrer la dimension sorcière.

Dans sa théorie de la valeur, Marx parle du « fétichisme de la marchandise⁴³⁹ » qui réifie la valeur d'échange en la faisant dépendre du système du marché et en la déconnectant du travail social nécessaire à sa production. Il peut paraître étrange de rapprocher Sony de Marx quand on connaît sa farouche opposition au marxisme⁴⁴⁰ dans les années 1990, à la fin du règne du Parti Unique congolais, le PCT d'obédience marxiste léniniste. D'ailleurs, dans sa pièce *Monologue d'or et noces d'argent*, il fait mourir le savant « Georges Gramsci » dans un accident d'avion. Cependant, d'après ses discours dans *Encre, sueur, salive et sang*, il semble que la critique sonyenne concerne moins Marx et la Révolution marxiste en elle-même que les « pseudo-marxistes congolais » qui lisent le « catéchisme de Marx⁴⁴¹ » à l'étranger, puis qui rentrent au Congo en intellectuels éloignés des réalités sociales du pays. Dans un court essai de 1981 intitulé « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », Sony reconnaît en Marx un génie de la pensée humaine⁴⁴² et il paraît approuver sa pensée révolutionnaire tout en soulignant son insuffisance car elle n'a pas réellement permis une révolution des consciences⁴⁴³. D'ailleurs, Sony conservait *Le Capital III* de Marx dans sa bibliothèque⁴⁴⁴. Pour ces raisons, il ne me semble pas faire un tort trop grand à la pensée de Sony en rapprochant le topos des tractations financières dont s'emparent ses œuvres et le fétichisme de la valeur introduit par Marx.

Les analyses récentes d'Anselm Jappe vont d'ailleurs dans ce sens puisqu'il insiste sur la « dimension anthropologique » de la fétichisation de la valeur marchande dans le système capitaliste et montre qu'il faut y voir un véritable « totem » de la société moderne, révélateur de « la projection de la puissance collective dans des fétiches que l'homme a créés lui-même, mais dont il croit dépendre »⁴⁴⁵. Au niveau lexical, Sony emploie dans ses textes le vocabulaire de la valeur marchande afin de *dévaloriser* le fétichisme de cette dernière, par le

439Karl Marx, « la marchandise et la monnaie », *Le Capital, Critique de l'économie politique* [Quatrième édition allemande], ch.I, Livre I « Le procès de production du capital », Paris, PUF, 1993.

440Patrice Yengo parle de Sony comme un « dissident du marxisme » : conversation informelle à l'ITEM, 10 avril 2019. Voir aussi Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 20 : « Sony était bien un opposant au régime "marxiste" du P.C.T., non pas à la façon dont l'Occident a pensé (et peut-être rêvé) la dissidence, mais plutôt comme Ulysse, passé maître dans l'art du stratagème ».

441Sony Labou Tansi, « Villes africaines, jeunesses cruelles ? », *art., cit.*

442Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience : ou messieurs les intellectuels la science est-elle universelle ? », Tapuscrit, 12 août 1981. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 58].

443Sony Labou Tansi, « Les Yeux du volcan », entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, *art. cit.*,

444Voir « Inventaire de la bibliothèque de Sony Labou Tansi », *Études littéraires africaines*, n° 15 « Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo », dir. Nicolas Martin-Granel et Gréta Rodriguez-Antoniotti, 2003, p. 39-46. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2003-n15-ela03237/1041670ar.pdf>

445Anselm Jappe, « Le "côté obscur" de la valeur », *La Découverte*, « Revue du MAUSS », 2009/2 n° 34, p. 96-113, URL : <https://www.cairn.inforevue-du-mauss-2009-2-page-96.htm>

biais de jeux de mots comiques. Comme on a pu le voir dans les exemples précédents, le champ sémantique de l'économie sature la fiction : on se souvient d'avoir rencontré les verbes *racheter*, *reluire*, *parier*, *exposer*, *multiplier*, *jouer*, *financer*, ainsi que les noms *or*, *pognon*, *tractations*, *prospérité*, *biens*, *compte*, *argent*, *location*, *prix*, *transactions* ou encore les personnages du percepteur des impôts des morts et de l' « octogénaire de location ». Chez Sony donc, les transactions financières sorcières peuvent devenir poétiques et trouver ainsi une autre forme de magie.

2 . 2 Les personnages-monstres du Capitalocène

Le personnage de l'Homme-monstre entre en scène dans les deux pièces de théâtre *Une vie en arbre et chars... bonds* et *Monologues d'or et noces d'argent*, où il s'empare des terres de Carmanio et en valorise le potentiel touristique. Ainsi a-t-il le pouvoir monstrueux – exhibé sans vergogne – de tout associer à l'argent et de transformer la valeur de chaque chose en capital, pour reprendre la définition du capitalisme selon Karl Marx⁴⁴⁶. La métaphore du monstre est d'ailleurs employée par Marx pour désigner le capital comme le moyen de donner vie à la « valeur qui se valorise elle-même, [...] ce monstre animé, qui se met à "travailler", comme s'il avait le diable au corps⁴⁴⁷ ». À travers ses personnages-monstres, Sony semble lui aussi personnifier la puissance du capital, qui repose sur ces « petites mains » dont parlent Philippe Pignarre et Isabelle Stengers : les personnages sonyens feraient partie « des armées entières de spécialistes » qui contribuent à faire fonctionner « la machine à produire des alternatives infernales »⁴⁴⁸ à l'heure du Capitalocène. Chez Sony en effet, les nantis blancs, les métis commerçants et les monstres américasseurs, ainsi que l'abominable « Fond Monétaire de l'Infériorité » ou encore « l'archange Coca-Cola » incarnent l'avènement du capitalisme financier hernieux.

446« le capitaliste transforme de la valeur, c'est-à-dire du travail passé, objectivé, mort, en capital » : Karl Marx, *Le Capital*, op. cit., p. 219

447« le capitaliste transforme de la valeur, c'est-à-dire du travail passé, objectivé, mort, en capital » : *Ibid.*

448Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, op. cit., p. 49.

2.2.1 Petite bourgeoisie politique locale dans les romans

Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz démontrent qu'aux XVIIIème et XIXème siècle, l'histoire du Capitalocène est étroitement liée à la « classe de *gentlemen capitalists*⁴⁴⁹ » qui finance les guerres pour dominer l'espace commercial atlantique. À la fin du XXème siècle chez Sony, la classe financière des ploutocrates s'inscrit dans la lignée de la petite aristocratie commerciale anglaise qui agissait pour maintenir sa position économique dominante. Dans les trois romans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du Volcan* et *Le Commencement des douleurs*, les personnages riches et influents politiquement participent des déséquilibres à partir desquels les fictions sonyennes se déploient.

Valancia et Hondo-Noote sont des villes de la Côte où l'influence de la petite bourgeoisie locale se fait sentir en arrière-plan. Le maire et le juge constituent un duo comique qui est au cœur de *magouilles*⁴⁵⁰ financières secondaires.

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, le maire de Valancia est présenté comme un personnage cupide et arriviste, à tel point qu'il en devient impuissant et que sa femme le quitte. « Ainsi était le maire : son cœur pris par l'argent et la crainte de perdre sa mairie⁴⁵¹ », raconte la voix narrative. Le cœur du maire est dévoré par ses deux ambitions que la conjonction de coordination *et* met sur le même plan. Elles guident son existence et l'étouffent, faisant de lui un pantin. Quant au juge Marcellio Douma, il est décrit brièvement comme étant le pendant du maire puisque la communauté lui donne « le surnom un peu dur de "copie conforme du maire"⁴⁵² ». En réalité, les habitants mentionnent surtout un détail physique qui les rapproche : leurs oreilles démesurées qui dansent seules jusqu'à en faire mourir de rire un personnage du roman. Cependant, le comique de gestes sur lequel se forme le couple des représentants du pouvoir législatif et de l'autorité judiciaire ne masque que très mal leurs agissements sérieusement frauduleux :

le juge et le maire savaient gagner de l'argent vendant à leur propre compte une kyrielle de bouts de papier. Ils vendaient aussi la terre qui, suivant la constitution en vigueur, appartenait au peuple, c'est-à-dire aux autorités⁴⁵³

449Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, op. cit., p. 254.

450le mot est de Sony et on peut citer à titre d'exemple son allégorie de la France en « mère aberrante / des magouilles idéologiques / — vendue à la cause / du diable ». Voir Sony Labou Tansi, « 1. Mathématiques », *Le Quatrième côté du triangle* [1987-88], op.cit, p. 1061-1062.

451Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 41.

452Ibid.

453Ibid., p. 40-41.

La vente de papiers, qu'on suppose être une périphrase recouvrant des passe-droits divers, fait écho à la vente de la terre que les autorités locales s'approprient. La rhétorique de défense de ces agents d'état corrompus est délivrée dans un discours indirect libre très court qui repose sur un sophisme sans appel. L'argument d'autorité de la loi d'organisation étatique est aussi destiné à légitimer leurs pratiques d'enrichissement injustes. Aussi ces hommes politiques qui thésaurisent participent-ils activement du système néolibéral favorisant l'enrichissement personnel. Les petits bourgeois de la haute administration sont donc avant tout mus par l'intérêt.

Celui-ci va croissant dans les romans de Sony puisque ces pratiques s'accroissent dans *Le Commencement des douleurs*. À la fin du roman en effet, un contrat est signé pour charger le maire et le juge de surveiller un faux prisonnier, le vieux savant Hoscara Hana, et surtout de l'entretenir, ce qui représente une somme journalière importante. Cependant, la largesse du duo s'inscrit dans un système lucratif bien rôdé :

Aucun mystère à ces grandes dépenses : tout Hondo-Noote savait par quels tuyaux étaient liées les poches du maire et juge aux caisses du ploutocrate Arthur Banos Maya, enrichi par la vente de friperie et l'exploitation d'un peuple crucifié dans la pêche de l'aloise, la culture du chanvre à fumer et le trafic de cervelle de phacochère. Le maire gouvernait, le juge exécutait, le ploutocrate payait l'ardoise et les folies⁴⁵⁴

Tous les efforts pour masquer le fait que c'est en réalité le riche commerçant Arthur Banos Maya qui finance l'opération sont vains. Le stratagème des trois hommes est éventé puisqu'il est décrit par le narrateur collectif qui relaie la voix des habitants d'Hondo-Noote, à travers la première personne du pluriel. La métaphore des tuyaux laisse d'ailleurs entendre que le maire et le juge ont trouvé, au sens abstrait, un bon filon. Mais l'image vient également reconcrétiser ces pratiques frauduleuses : elle laisse à penser que le système de circulation des capitaux fantômes est bien huilé. De ce fait, le contrat fonctionne comme un mécanisme de pompage qui convoque l'image convenue des prélèvements financiers, tout en faisant écho au système inventé par le savant pour faire jaillir une île pleine de richesses au milieu de l'Océan, telle une plateforme pétrolière off-shore. À ce sujet, il est intéressant de convoquer la genèse du roman puisque dans la première version ébauchée le 8 mars 1989 par Sony qui est à New-York sur invitation du théâtre de la ville⁴⁵⁵, le savant achète une île et fait appel au service du narrateur qui s'explique « Oscar Hana m'a fait venir à la ville pour que je l'aide en ma qualité d'avocat⁴⁵⁶ ». La présence de l'avocat laisse supposer que l'achat

⁴⁵⁴Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 117-118.

⁴⁵⁵« je le commence ce jour 8 Mars 1989, dans la pièce que Madame Lisa CMA a eu un mal fou à louer au théâtre qui m'a invité à New-York » : Sony Labou Tansi, Avertissement à la première version *Le Commencement des douleurs ou Kongo dia Nto-Ntela*, manuscrit inédit, mars 1989. Voir la version numérisée à l'ITEM/CNRS.

⁴⁵⁶*Ibid.*

est risqué, sûrement parce que l'île est convoitée ou que sa possession n'est pas entièrement légale. Le savant Hoscar Hana semble donc lui aussi faire partie d'un système frauduleux qui se protège en s'alliant aux autorités garantes de la justice. Dans la version publiée du roman, le pouvoir de l'avocat est démultiplié puisque les découvertes du savant, prometteuses de richesses, sont protégées par le maire, le juge et le riche Arthur Banos Maya. De plus, au sein de ce trio cupide, les rôles entre la direction, l'exécution et le financement des tâches sont bien répartis, révélant à grande échelle ce qui se joue aussi à plus petite échelle au sein de l'État et même des instances internationales. Les personnages incarnent donc les rouages d'un système ploutocratique généralisé, gouverné par l'intérêt financier de tous « les ~~magouilleurs~~ / les contrebandiers des droits⁴⁵⁷ », comme le poète sonyen les appelle aussi.

Parmi les trois personnages coupables de malversations, Arthur Banos Maya tient le plus grand rôle. En sus du duo d'exécutants constitué par un maire et un juge à la merci des financiers, c'est le bourgeois commerçant qui incarne le mieux le personnage-type du ploutocrate sonyen. Dans la citation précédente, la richesse de Arthur Banos Maya est dévalorisée par le narrateur puisqu'elle est issue de pratiques décrites de façon négative par les substantifs « exploitation » ou « trafic ». De même, le participe passé « crucifié » renforce l'idée de domination économique en créant une métaphore christique qui fait du peuple travailleur un martyr, selon le modèle de la classe ouvrière laborieuse maintenue dans la pauvreté par le système capitaliste chez Marx. Aussi les pêcheurs, cultivateurs et chasseurs sont-ils employés – exploités – par Arthur Banos Maya qui tire profit de leur force de travail, tout comme des ressources naturelles. L'image du calvaire recouvre plusieurs significations puisque le peuple est crucifié à la tâche et à la rémunération, mais aussi condamné à la monoculture du chanvre qui réquisitionne des terres pour des produits destinés à l'exportation. L'exploitation populaire dont il est question vise uniquement à servir les intérêts d'Arthur Banos Maya, un Blanc d'Hondo-Noote, dont « [l]a vie se résumait à des bombances, comme celle des ploutocrates et de la moyenne bourgeoisie du quartier de Petit-Paris⁴⁵⁸ ». Arthur Banos Maya est donc un ventre qui s'enrichit sur le malheur populaire pour son confort personnel, nourri de consommation. Un peu plus tard dans le récit, il est d'ailleurs désigné comme l'« empereur de la friperie, de l'igname et de la peanut⁴⁵⁹ ». Le commerçant est à la tête d'un empire commercial qui détient des monopoles dans les secteurs du textile et de l'agriculture tropicale, avec l'igname et l'arachide. Le portrait du ploutocrate n'est donc complet que lorsque le narrateur lui accole ses domaines d'exploitation au moyen

457 Sony Labou Tansi, « 1. Mathématiques », *Le Quatrième côté du triangle* [1987-88], *op.cit.*, p. 1062.

458 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 25.

459 *Ibid.*, p. 80.

des compléments du nom, sans lesquels il n'a aucune d'influence. Le personnage est ainsi présenté comme l'un des rouages de l'empire économique néocolonial, d'autant plus qu'il est fait mention de sa couleur blanche qui trahit son origine occidentale.

D'autres avatars du ploutocrate sonyen apparaissent dans *Les Yeux du volcan*, en particulier les Argandov, la famille la plus riche et la plus influente de la ville d'Hosanna⁴⁶⁰. En plus d'avoir le monopole des crimes, ils détiennent celui de l'hébergement des étrangers dans l'incipit, auquel s'ajoute celui des télégrammes à la fin du récit. La villa des Argandov change d'enseigne comme ses propriétaires changent d'activités, selon le cours des événements – et surtout le cours de leur valeur.

Si la famille Argandov est aussi active dans les secteurs économiques locaux qui rapportent, c'est surtout parce qu'elle est protégée par les autorités qui veillent à ce qu'elle ne puisse pas souffrir de concurrence. Au milieu du récit, on apprend que la fortune des Argandov repose sur la vente du « bleu de Noah », une substance apparemment chimique qui semble être à l'origine d'une intoxication qui touche toute la Côte. Bien que le roman ne fasse pas explicitement le lien entre le « bleu de Noah » commercialisé et les maladies, le lecteur est invité à reconstituer le lien de cause à effet à travers le récit de Lydie Argandov qui raconte au colosse que leur fortune repose sur « la vente d'une duperie⁴⁶¹ ». En effet, une épidémie se manifeste chez les animaux qui meurent en masse, avant de toucher les êtres humains sous la forme des symptômes qui évoquent le scorbut, voire la syphilis secondaire⁴⁶². Comble de l'ironie, le docteur vers qui les habitants se tournent est un Argandov. Le règne de cette famille sur les secteurs de l'industrie, du commerce et de la santé – également lucrative – illustre le cercle infernal de la « malchimie⁴⁶³ », telle que la décrit Gisèle Bienne

460Le personnage d'Argandov est ébauché dans la nouvelle « Sept poèmes pour Brazzaville », un avant-texte du roman qui figure dans le recueil poétique *930 Mots dans un aquarium*. Cependant, il s'agit d'un personnage plus positif que dans *Les Yeux du volcan* puisque les légers défauts d'Argandov sont listés avant que le narrateur ne mentionne qu'il s'agit en fait de « qualités peu cotées pour nos sociétés dépravées par l'argent [...] ». Le personnage de la nouvelle semble ne pas faire partie de l'enfer financier, contrairement à celui du roman. Voir Sony Labou Tansi, « Sept poèmes pour Brazzaville », *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 1015.

461Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, *op. cit.*, p. 69.

462la perte de dents, de cheveux et d'ongles qui est décrite à ce moment-là par la narratrice sonyenne peut s'apparenter au scorbut, dû à une carence en vitamine C qui touchait les pirates ou les marins ne consommant pas de fruits ni de légumes lors des transatlantiques par exemple. La carence en fer profonde et plus largement l'anorexie provoquent également ces effets. En ce qui concerne l'impuissance qui touche aussi les hommes dans ce roman, elle pourrait être liée à la syphilis secondaire qui se manifeste parfois par une dépilation des sourcils et des plaques d'alopécie, c'est-à-dire sans cheveux. Je remercie vivement mon amie médecin, la docteure Marion Lobbé, pour ces précisions permettant d'ébaucher ce diagnostic littéraire.

463Gisèle Bienne, *La Malchimie*, Paris, Actes Sud, 2019. Lors du colloque international « Au-delà du déchet » qui s'est tenu à Tours en novembre 2019, Pierre Schoentjes a souligné dans le roman de Gisèle Bienne le paradoxe de l'industrie Bayer qui, acoquinée avec Monsanto, soutient l'industrie des produits phytosanitaires que les paysans utilisent dans les champs et fournit ensuite les poches de chimiothérapie dans les chambres stériles du *pavillon des cancéreux* où les agriculteurs reçoivent des soins. Voir Pierre

dans son roman qui raconte le cancer d'un paysan utilisant des produits phytosanitaires. « Tout se tient », résume la narratrice de la *Malchimie*, et c'est ce que les agissements des Argandov dans *Le Commencement des douleurs* semblent également révéler.

Dans le roman de Sony, le cercle vicieux ne s'arrête pas là puisque le docteur Youri Argandov réalise l'autopsie des animaux décimés qui lui permet de faire une découverte : les bêtes sont tuées par « le crabe de Madrandele » que le médecin réussit à apprivoiser « au moyen d'un liquide que nous avons surnommé "pétrole quatorze" »⁴⁶⁴. La mention chiffrée de l'or noir pourrait faire référence à une quantité de profits s'élevant à 14%, dont s'empare avidement l'animal à pinces. La figure de Madrandele associée au pétrole pourrait faire écho à la personnalité politique de Prosper Madrandele, directeur du Mouvement Populaire de la Révolution (MPR) du président Mobutu⁴⁶⁵ dont on sait que les trente-deux années de pouvoir ont été marquées par l'exploitation des ressources géologiques⁴⁶⁶. La formule « pétrole quatorze » incarnerait également ce que Céline Gahungu appelle un « titre fantôme⁴⁶⁷ » puisque Sony aurait semble-t-il proposé en 1972 un ouvrage intitulé *L'Autre Pétrole* aux éditions du Seuil mais dont le texte demeure introuvable, comme celui qui lui aurait succédé en 1974 sous le titre *Le Pétrole-Quinze*. La formule réapparaît deux ans plus tard dans la pièce de théâtre *Le Trou*, lorsque le personnage de Fabien raconte à un journaliste qu'il a travaillé pendant trente ans pour découvrir « le Pétrole 15 [...] Une roche... qui met en nos mains la clé du possible⁴⁶⁸ ». Le naphte qui affleure dans les œuvres de Sony est donc un grand allié du pouvoir des ploutocrates. De plus, le crabe pétrolier de Madrandele se révèle être dangereux pour les hommes et pour s'en protéger « il convenait de manger journalièrement une bonne dose de farine de gymnote⁴⁶⁹ ». La formule impersonnelle laisse imaginer sans trop de mal que ces prescriptions sont données par le docteur Argandov, relayées par le roman au discours indirect libre. D'ailleurs, ce remède tombe à point puisque le poisson curatif se pêche dans un lac qui est la propriété des Argandov⁴⁷⁰ :

or le lac et ses environs appartenaient aux Argandov qui avaient vendu l'exclusivité de la pêche à la firme Rakotosson, dirigés par trois Malgaches fort dépréciés dans notre pays à cause de leurs

Schoentjes, « "Monsanto Méphisto, Bayer l'enfer" : *La Malchimie* de Gisèle Bienne. De la littérature plutôt que des slogans », *art. cit.*

464 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, *op. cit.*, p. 70.

465 Flavien Nkay Malu, « L'Église catholique, le peuple et l'État dans la République démocratique du Congo (1960-1990) », in Philippe Delisle et Marc Spindler (dir.), *Les relations Église-État en situation postcoloniale*, Paris, Khartala, 2003, p. 277

466 Colette Braeckman, *Le Dinosaur : le Zaïre de Mobutu*, Paris, Fayard, 1992, p. 122.

467 Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 10-11.

468 Sony Labou Tansi, *Le Trou*, dans Sony Labou Tansi, *Théâtre 3*, *op. cit.*, p. 73.

469 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, *op. cit.*, p. 70-71.

470 Le lac des Argandov rappelle d'ailleurs le lac Albert situé au nord-est du Congo RDC – appelé pendant un temps « lac Mobutu Sese Seko ». Ce lac immense et très poissonneux contient également des gisements pétroliers découverts dans les années 2000. Voir le magazine GEO n°403, Spécial Afrique, septembre 2012, p. 87.

méthodes trop outrancières : ils jetaient dans les rivières un produit à base d'orange des Césars que nous accusions de tuer l'eau de nos rivières. Les Autorités, devant qui nous n'avions jamais arrêté de nous plaindre, ne pouvaient nous offrir que des promesses enveloppées de silence complice : les Rakotosson intervenaient à soixante-seize pour cent dans le financement de la Patrie. Les Argandov, comme les Rakotosson, s'étaient enrichis grâce à l'exclusivité de la pêche au gymnote. Plus riches que l'État, ils réinvestissaient les sommes du gymnote dans les routes, l'immobilier, la simonie des consciences et la contrebande des élections. Qu'y pouvions-nous ? Le pays avait faim. L'argent tuait la vertu. On vendait son âme pour nourrir sa chair⁴⁷¹.

Les explications que donnent la narratrice⁴⁷² prennent la forme de révélations importantes, comme le marque l'usage de la conjonction « or », qui lui permet d'exposer tous les rouages de l'enrichissement des Argandov. Dans la narration, le système d'accumulation des richesses prend des allures de syllogisme : les Argandov ont fait fortune ; *or* l'enrichissement permet l'investissement qui engendre le profit ; *donc* les riches Argandov s'enrichissent. Pourtant, ce syllogisme est particulier puisqu'il n'est pas fermé et apparaît comme une spirale folle, où l'argent engendre l'argent à l'infini parce qu'il procède par mutations – en se transformant en capital.

Le raisonnement de la narratrice pourrait être une manière de rendre compte du capitalisme représenté en « machine infernale qui ne peut se décrire que dialectiquement⁴⁷³ », selon les mots Frederic Jameson. Dans un article où il analyse le premier livre du *Capital* de Marx comme un récit reposant sur une intrigue composée de divers problèmes à résoudre, Frederic Jameson montre que le schéma narratif du *Capital* repose sur une dialectique qui vise à rendre compte d'une totalité – le système capitaliste – par des éléments disparates⁴⁷⁴. Il me semble que la narration du roman de Sony procède de manière dialectique lorsqu'il s'agit de représenter combien la richesse s'inscrit dans un cercle vertueux pour les Argandov et vicieux pour les habitants d'Hosanna. Un premier climax est atteint à travers la coopération des nantis qui s'associent pour plus de profits, surtout qu'ils se rendent indispensables à l'État en développant des infrastructures commerciales qui leur permettent en réalité de mieux étendre leur empire. C'est ainsi que Sony raconte la naissance de la « seconde nature du

471 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 72.

472 On apprend à la fin du roman que la voix narrative est féminine, notamment parce qu'elle dit « je me suis assise ». Voir *Ibid.*, p. 190.

473 Frederic Jameson, « Une nouvelle interprétation du *Capital* », Revue Période, 2014, URL : <http://revueperiode.net/une-nouvelle-interpretation-du-capital/>

474 « Marx nous montre que le profit et l'accroissement de la valeur ne peuvent naître du procès de circulation. Pour résoudre notre question, nous sommes donc obligés d'entrer dans le procès de production – seul lieu où peut se produire du capital, et du nouveau capital, par dessus le marché. Ainsi, on rencontre la consommation dès la première page du livre pris dans son intégralité : cette qualité est bientôt mise en parenthèses, au profit de la quantité, et la valeur d'usage mise entre parenthèse au profit de la valeur d'échange. Vient ensuite la circulation, dont Marx expose les dilemmes dans la première section, dilemmes qui prennent fin avec la non-solution que constitue l'argent. Enfin, nous avons la production elle-même, qui nous conduira rapidement au secret et à la solution : la théorie de la valeur-travail (qui explique en outre la distribution en tant que telle). Nos problèmes semblent à présent résolus : pourquoi Marx ne conclut-il pas son livre à ce point précis ? Le problème est qu'il a soudain introduit le temps ». Voir *Ibid.*

capitalisme⁴⁷⁵ », dont Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz montrent qu'elle est faite notamment de routes et de marchés qui permettent de structurer les flux commerciaux et financiers. Ces infrastructures pourraient constituer des retombées positives du capitalisme, si la narratrice ne montrait pas que le développement apparent n'est en fait qu'un motif d'« aveuglement⁴⁷⁶ », dans la mesure où ces constructions ont pour conséquences réelles de creuser les inégalités et de rendre l'État dépendant.

Non seulement les Argandov se révèlent de plus en plus influents, mais, de surcroît, les autorités sont présentées comme leurs alliées, véritables sbires du règne de la corruption. Enfin, les dommages collatéraux des activités industrielles des ploutocrates touchent également le paysage puisque la pollution des cours d'eau au l'« orange des Césars » – évoquant sans doute moins le champignon comestible Oronge que celui, toxique, de la fausse oronge ou Amanite tue-mouches – introduit un autre cercle vicieux en parallèle : la consommation de poissons est encouragée par le docteur Youri Argandov alors que les gymnètes vivent dans des zones de plus en plus polluées à cause de l'activité des Rakotosson, ce qui a pour avantage de servir encore une fois l'activité médicale des Argandov. Chez Sony, la *malchimie*⁴⁷⁷ tue les hommes et l'environnement, rendus incapables de se défendre. Les âmes diaboliques des industriels et des autorités qui les protègent rappellent fortement que le slogan du roman de Gisèle Bienne « Monsanto Méphisto, Bayer enfer⁴⁷⁸ » est loin d'être un jeu de mots.

Enfin, la figure de « l'humain-pot-de-vin » constitue le pendant poétique du ploutocrate romanesque sonyen. La soudure des traits d'union crée un nom composé au degré de figement avancé (on ne saurait dire **l'humain-très-pot-de-vin*), confirmant l'importance de ce personnage-type du Capitalocène. La formule apparaît dans le poème « 6. Terre en comprimés » du recueil *Équateurs alcoolisés*, que Sony écrit à l'automne 1987. Elle est ensuite reprise en 1988, dans le neuvième poème du recueil *Le Quatrième côté du triangle*⁴⁷⁹ :

C'était lui l'homme-continent
l'humain-pot-de-vin
saupoudré d'amendements
soleil pas tout à fait mûr
monstre arriéré

475Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, op. cit., p. 247.

476les enquêtes de Foucault, qui interdisent toute naïveté quant à la coexistence du capitalisme et de la bonne société faite d'école et d'hôpitaux par exemple, servent de référence à Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La Sorcellerie capitaliste*, op. cit., p. 22.

477Voir Gisèle Bienne, *La Malchimie*, op. cit.

478Pierre Schoentjes, « "Monsanto Méphisto, Bayer l'enfer" : La Malchimie de Gisèle Bienne », art. cit.

479les hypothèses de datation des deux recueils sont proposées respectivement par Nicolas Martin-Granel et Antonella Emina dans Sony Labou Tansi, *Poèmes*, p. 1023-1024 et p. 1050.

L'« humain-pot-de-vin » est aussi un « homme-continent », laissant imaginer l'étendue de l'empire de la corruption, d'autant plus que l'homme est fortement aidé, semble-t-il, par la modification des lois selon son bon vouloir. De plus, il se fait stratège, un « homme-manège » qui s'emploie à conquérir le monde. Enfin, avec l'anaphore résomptive « monstre arriéré », on retrouve le thème de « l'Homme-monstre » qui, chez Sony, s'inscrit dans le réseau des ploutocrates corrompus. L'adjectif « arriéré » y qualifie la monstruosité de l'humain déformé par la corruption. L'ajout de qualificatifs tels que « pot-de-vin » et « manège », qui agrandissent la place que cet humain monstrueux prend dans la phrase, vise en fait à réduire l'humanité ainsi désignée. La complémentation de l'homme par la magouille n'est donc pas une association heureuse pour le poète.

2.2.2 Exploitants locaux et investisseurs étrangers dans les pièces de théâtre

Les personnages malfaisants du théâtre sonyens sont puissants et cupides⁴⁸¹. Dans les pièces de théâtre de 1984 à 1992, les ploutocrates locaux prennent peu à peu l'aspect de personnages-monstres mondialisés. L'intérêt de ces monstres est d'ailleurs proprement théâtral : selon l'étymologie latine *monstrare* qui signifie « montrer », « indiquer » – voire « avertir » –, les exploitants sonyens s'exhibent dans les pièces et signalent des pratiques honteuses.

Dans les pièces de la décennie 1980, ils tiennent encore des rôles de personnages secondaires. En 1984, *La Peau cassée*, sous-titrée *Les enfants du champignon*, inaugure l'entrée en scène d'un exploitant occidental : Bunglustone. Sa fille, Line, choisit de passer sa vie auprès des pygmées dans la forêt tropicale que son père exploite. Le personnage d'exploitant est repris l'année suivante dans *La Rue des mouches*, cette fois au niveau local.

480 Sony Labou Tansi, « 9. », *Le Quatrième côté du triangle*, *Ibid.*, p. 1093.

481 On peut citer Oko-Navès l'assassin de César dans *Moi Veuve de l'Empire* que l'on voit faire bombance entouré de femmes, d'argent, de vin et de nourriture dans son salon avec piscine. Il y a également « l'espèce d'homme » qui, dans *Une chouette petite vie bien osée*, datée du 10 mars 1992, est le roi du monde « très puissant très prospère et terrible ». Il est prêt à « coupe[r] la terre en menus morceaux » pour son amante Essayine qui lui demande la tête de son loyal général Emanu. On retient enfin, Mamab et Zoam qui apparaissent sous des traits monstrueux dans la dernière pièce de Sony, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, datée de l'été 1993. Les mains de Mamab « sont crasseuses d'un ardent besoin de tuer » et elles « dévorent voracement le moindre sou ». Ces deux « ploutocrates » sont finalement détrônés par le docteur Ghost, un fantoche qui ne rêve que de luxe et d'investissement. Voir Sony Labou Tansi, *Moi Cléopâtre Veuve de la Troisième Chute de l'Empire*, *op. cit.* ; *Une chouette petite vie bien osée*, *op. cit.*, p. 67-68 et *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, *op. cit.*

Le seigneur Amalfet veut construire une usine dans une zone protégée et il est acculé au renoncement de son projet par son opposant Kuti-Kuta à qui il doit de l'argent. Il se suicide dès le début de la pièce, n'obtenant qu'un rôle secondaire sur scène, bien que son geste influence toute l'intrigue. Ensuite, en 1988, Sony prépare *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette* où les parents des deux jeunes amants occupent eux aussi des rôles secondaires d'exploitants blancs.

Puis, dans les pièces du début des années 1990, les rôles d'exploitants vont prendre une importance de plus en plus grande. En 1989, Walante, « un baron rouge et bleu des industries du cuivre et du caoutchouc⁴⁸² » tient le rôle principal dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha*. Enfin, en 1991 et 1992, ce sont les « américasseurs » monstrueux qui occupent le devant de la scène en envahissant Carmanio dans *Une Vie en arbre et chars... bonds* et *Monologue d'or et noces d'argent*. Dans l'analyse de l'évolution des personnages exploitants du théâtre de Sony, j'examinerai successivement les personnages de Bunglustone, Amalfet, Walante et l'Homme-monstre.

Dans *La Peau cassée (les Enfants du champignon)*, Bunglustone est présenté dès la didascalie initiale comme l'exploitant exclusif d'un pays tropical, qui « exporte et importe en monopoleur incontestable, sous prétexte de financer le développement⁴⁸³ ». Sa fille, Line, a fui ses parents pour vivre avec les Pygmées à Colombo et elle s'initie au culte du champignon⁴⁸⁴. Jean-Marie Pouilloux, un associé de Bunglustone avec qui Line a été mariée peu de temps, est envoyé par le chef d'entreprise auprès de sa fille. Il a d'ailleurs signé un contrat stipulant qu'il devait la ramener à Paris. Cependant, Line refuse catégoriquement de suivre cet avatar de « l'humain-pot-de-vin » sonyen, qu'elle surnomme « Jean-Marie-Néant-Tracé comme un losange ». Elle s'oppose ainsi à « [s]on foutu papa », sans pour autant cesser de l'aimer : c'est d'ailleurs cet amour filial qui sauvera son père puisque Line s'interposera lorsque Sire Alvaro Sanza se révoltera contre Bunglustone et voudra le tuer à la hache. Grâce à Line, on évite le drame et la « comédie tragique⁴⁸⁵ » s'achève sur une danse de la paix qui signe la fin de la brouille entre l'exploitant français et l'homme politique. Cependant, la scène finale des retrouvailles et des réconciliations typiques du genre de la comédie n'empêche pas le dénouement tragique d'avoir lieu, puisqu'on suppose que

482 Sony Labou Tansi, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha*, dans *Théâtre 1*, op. cit., p. 51.

483 Sony Labou Tansi, *La Peau Cassée (Les enfants du champignon)*, op. cit., p. 26.

484 Pour Jean-Michel Devésa, la production de *La Peau cassée* en 1984 constitue le dernier bastion d'un théâtre authentique, militant et « enraciné dans le terroir » de Sony. Voir Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit., p. 83.

485 C'est le sous-titre générique de la pièce qui figure dans l'édition de 2006 : Sony Labou Tansi, *La Peau Cassée (Les Enfants du champignon)*, op. cit.

l'exploitation funeste de Colombo se poursuivra une fois le rideau tombé. Buglunstone est absent de la scène finale mais son ombre plane, de la même manière qu'elle pèse sur Line pendant toute la pièce alors qu'elle tente d'échapper à son monopole – commercial mais aussi parental – par le choix d'une autre vie.

Le blâme des agissements du père par la fille prend d'ailleurs la forme d'un plaidoyer politique : « l'Europe a beau géométriser sa misère, la couvrir d'or et de chiffres, elle n'en est pas moins à la porte d'une existence de mousse au chocolat⁴⁸⁶ », répond-elle à Jean-Marie Pouilloux qui vient la chercher. Line se moque de l'envoyé de son père en lui attribuant des figures géométriques telles que le losange ou le trapèze, dont l'essence ne tient qu'à des formules chiffrées et figées. Line s'insurge aussi contre les importations occidentales en Afrique qui font entendre « le ronronnement psychopathe du Coca-Cola⁴⁸⁷ ». Sa critique du mode de vie occidental fondé sur la consommation rappelle les formules contre le Coca-Cola qui apparaissent dans les poèmes de *930 Mots dans un aquarium*, contemporains de *La Peau cassée*. « Nous avons prêté notre âme au fer et à l'acier, contre une existence fabriquée à la chaîne⁴⁸⁸ », s'exclame Line l'occidentale repentie ; « sous la rouille / des coca-cola / [...] / sonnez vos amours pourris / en ce temps de ferraille⁴⁸⁹ », semble lui répondre le poète congolais. Buglunstone est donc le personnage symptomatique de l'âge de fer rouillé, que Sony décrit au cours des années 1980.

De plus, le père de Line profite à son avantage des aides au développement qu'il fournit à la zone tropicale de Colombo et c'est grâce à sa présumée philanthropie qu'il peut obtenir le monopole commercial. En cela, il ressemble aux personnages des Hommes-Arbres qui apparaissent dans une pièce écrite collectivement par le Rocado Zulu Théâtre de Sony en 1984 : *L'Arc-en-terre*. Le royaume de Zanglobotan est à l'agonie depuis que l'eau a cessé de tomber et que la sécheresse ravage le pays. Holocauste, le successeur de Zanglobotan, décide de passer un contrat avec les habitants du pays voisin, les Hommes-Arbres, pour obtenir un débouché à la mer et faire passer des canalisations sur leur territoire. Les Hommes-Arbres acceptent, à cinq conditions qui ressemblent fort à de l'ingérence politique ou à la promulgation de monopoles commerciaux. Par exemple, la monoculture du coton et de la canne à sucre sera imposée et les autres végétaux ou les produits manufacturés ne pourront être qu'importés et fournis par les seuls Hommes-Arbres, « dans le sens exact de la charité et des droits de l'homme⁴⁹⁰ ». Les conditions imposées par les Hommes-Arbres rappellent les

486 *Ibid.*, p. 33.

487 *Ibid.*, p. 31.

488 *Ibid.*

489 Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un aquarium*, dans *Poèmes*, p. 1003.

490 Sony Labou Tansi, *L'Arc-en-terre* [pièce collective du Rocado], Tapuscrit inédit, *op. cit.*

profits réalisés pendant l'esclavage aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, avec notamment l'installation de monocultures d'exportation aux Caraïbes⁴⁹¹. Les conditions de la lutte contre la sécheresse et pour l'accès à l'eau imposées par les Hommes-Arbres font ainsi écho aux aides au développement de Buglunstone. *La Peau cassée* et *L'Arc en Terre* théâtralise donc le fait que la charité occidentale n'est jamais gratuite et que les droits de l'homme servent de prétexte à ces commerciaux monstrueux.

Peu à peu, les personnages-monstres prennent de l'importance dans les pièces de Sony, à mesure qu'ils se *montrent* et occupent le devant de la scène. Une transition s'opère dans les figures monstrueuses : à la faveur d'un changement d'échelle, leurs rôles se mondialisent à partir des années 1990 et on passe des exploitants locaux aux investisseurs étrangers. Les seigneurs de la *Rue des Mouches* Amalfet et Kuti-Kuta, ainsi qu' « un Blanc appelé Walante⁴⁹² » dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha*, sont symptomatiques de cette évolution.

La Rue des Mouches a été représentée pour la première fois le 11 octobre 1985, à Eymoutiers pour le festival des Francophonies, dans une mise en scène de Sony Labou Tansi et de Pierre Vial. Au début de la pièce, le seigneur Kuti-Kuta explique à sa domestique Essaine les raisons qu'il a de s'opposer à son voisin, le seigneur Amalfet :

Cette terre qui nous aime ne sera plus qu'un amoncellement de pierres assassinées, une odieuse nudité. Le fleuve, les craies, la forêt : tout ça va disparaître pour donner la place aux gigotements mécaniques des usines d'Amalfet⁴⁹³

Associé aux machines industrielles infernales, Amalfet apparaît comme un monstre cosmocidaire. Kuti-Kuta se présente comme le défenseur de la terre personnifiée contre le progrès tueur, lui aussi personnifié. Cependant, la pièce de Sony vient brouiller l'opposition manichéenne entre les deux seigneurs puisque les pratiques de Kuti-Kuta pour faire obstacle à son voisin sont tout autant condamnables : comme il ne peut pas tuer Amalfet parce que ce dernier lui doit une importante somme d'argent, Kuti-Kuta envoie un fou brûler tous les livres de son voisin. Aussi le négociant Amalfet qui réveille la terre « pour la violer » et le propriétaire terrien qui brûle une « colline de livres »⁴⁹⁴ se révèlent-ils tous deux sous des

491 Les Antilles doivent importer des produits agricoles d'Amérique du Nord pour nourrir les esclaves, réalisant l'enrichissement des colonies blanches d'Amérique du Nord qui peuvent alors acheter des produits manufacturés britanniques, participant ainsi activement à l'extension du marché de la Grande Bretagne. Voir Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, p. 258.

492 Sony Labou Tansi, « Avertissement » inédit à la pièce de théâtre *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* ?, [s. d., v. 1989], *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 113.

493 Sony Labou Tansi, *La Rue des Mouches*, op. cit., p. 20.

494 Ibid.

traits monstrueux. Dans l'Avertissement de sa pièce⁴⁹⁵, Sony délivre l'une des clés de lecture en faisant d'Amalfet un avatar de la culture européenne qui détient la vérité et de Kuti-Kuta une figure de l'Afrique qui défend l'avenir. Mais leur opposition et le manque de dialogue qui les sépare – c'est ce que marque l'espace de « la rue des mouches » – les transforme tous deux en monstres aux actions spectaculaires : les ravages littéraires de Kuti-Kuta font écho aux ravages environnementaux d'Amalfet. La monstruosité sonyenne est donc proprement théâtrale parce qu'elle s'exhibe sur scène pour révéler la vérité des saccages humains, culturels et environnementaux qui fondent la tragédie de la fin du XXème siècle, selon la vision que le dramaturge a de son temps.

Cependant, chez Sony, les monstres ont la faculté de dire la vérité. C'est en particulier le cas de Walante dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* que Sony met en scène en 1989 avec Jean-Pierre Klein. Walante est un « métis de souche anglaise », ayant le monopole du traitement industriel du cuivre et du caoutchouc puisqu'il dirige l'unique usine du pays. Il s'empare de l'île de Bergotha, y installe une République coupée du monde où tous doivent obéir à une seule loi qui consiste à faire de la pauvreté une infériorité essentielle et un motif d'obéissance absolue au dictateur. La particularité de Walante réside dans sa monstruosité puisqu'il ne dissimule absolument pas son objectif d'« abrutir ses semblables » et d'établir « le mal fondé de l'infériorisation bon marché »⁴⁹⁶. Cependant, Walante a conscience d'être un monstre engendré par d'autres monstres, notamment l'Europe coloniale et néocoloniale. Dans la pièce, le monstre est en fait le signe d'une « couillonnade monstrueuse qui secoue les peuples⁴⁹⁷ » depuis des décennies, terreau fertile à l'apparition des monstres. C'est ainsi qu'il s'explique devant Sir Brimingham, un envoyé anglais qui ne comprends pas que Walante s'érige en prince de la terreur et fasse fi de son amitié avec l'Angleterre. Accompagné de ses sbires tels que « l'homme à la voix de diable et de toutes les diableries bancaires » ou le « Commandant Macoute »⁴⁹⁸, Walante soutient la gageure de la fabrique mondiale des monstres. Le surnom de l'acolyte de Walante ressuscite le « Tonton Macoute, la terreur des gosses, l'Ogre de la légende haïtienne⁴⁹⁹ », dont parle par exemple le romancier haïtien Anthony Phelps, pour raconter la répression des tontons macoutes aux ordres du dictateur François Duvalier, le président-à-vie d'Haïti dans les années 1960. « Commandant

495« *La Rue des Mouches* vient s'asseoir à sa façon entre l'Europe et l'Afrique : l'une tient dans ses mains la vérité, l'autre l'avenir. On ne peut plus être "l'autre". On n'a même pas intérêt. Le problème reste "comment gérer la différence" au meilleur profit de l'homme ». Voir Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, p. 14.

496Sony Labou Tansi, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha*, dans *Théâtre 1*, op. cit., p. 49 et p. 51.

497*Ibid.*, p. 93.

498*Ibid.*, p. 36.

499Anthony Phelps, *Moins l'infini*, Paris, Les Éditions français réunis, 1972, p. 30.

Macoute⁵⁰⁰ » sera d'ailleurs le nom que prendra l'Homme-montre dans *Monologue d'or et noces d'argent*. Ainsi la référence haïtienne entérine-t-elle les personnages-monstres de Sony. Quant à Walante, il ira au bout de la monstruosité politique et économique internationale en se proclamant « garant de notre avenir troué⁵⁰¹ ». Le colon Walante est dans un trou et c'est là qu'il règne, acceptant de s'y installer mais aussi de participer au creusement général, en refusant toute ingérence : telle est l'unique liberté laissée par les monstres anglais au monstre métis qui leur succède. Si les monstres sonyens sont sans conteste des fauteurs de trous, ils n'en demeurent pas moins attirés par des cavités déjà existantes, comme autant de trous noirs à l'attraction prodigieuse.

D'ailleurs, l'écrivain lui-même se dit absorbé par la monstruosité. Dans un avertissement inédit que Sony écrit pour la pièce *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha*, il se déclare « petit frère de monstre ». Comme Walante qui « s'arroge le culot de nommer la plus grosse effronterie de l'histoire contemporaine » – autrement dit la monstruosité des stratégies visant à produire et maintenir le sous-développement –, Sony s'acharne à dire la vérité et à « affirme[r] que ce qui se passe dans le tiers-monde est [...] attentat contre l'humanité »⁵⁰². L'écrivain veut donc être un monstre, en tant qu'il manifeste des signes déjà-là, et ce n'est que comme cela que Sony conçoit le rôle d'un écrivain prophétique. Aussi les monstres sonyens sont-ils nécessaires parce qu'ils font voir l'horreur existante et qu'ils indiquent par leur présence la vérité qu'on ne veut pas entendre. À cet égard, la tragédie sonyenne ne réside donc pas tant dans la présence des monstres, que dans le risque de leur disparition.

Les monstres sonyens se succèdent et se ressemblent, jusqu'à ce que leur monstruosité dévore leur identité au point de ne plus qu'incarner un type : l'Homme-monstre. Ce personnage apparaît en octobre 1991 dans la pièce *Une Vie en arbre et chars... bonds*. Il incarne le comble du type du ploutocrate sonyen devenu monstre international. Ce sont ses opposants qui le désignent comme un monstre, notamment le dernier habitant, un vieillard qui pleure :

Quels monstres, mes aïeux ! Quelles âmes pourries ! Égorgeant la forêt, ils ont fait asseoir cet océan de poussière et de craie sur cette monstrueuse nudité végétale⁵⁰³

500 Voir la transe antédiluvienne de l'Homme-montre dans Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 32-33.

501 Sony Labou Tansi, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha*, op. cit., p. 93.

502 Sony Labou Tansi, « Avertissement » [avertissement à la pièce de théâtre *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* ?, non repris par l'éditeur], *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 116.

503 Sony Labou Tansi, *Une Vie en arbre et chars... bonds*, op. cit., p. 39

Par les décisions de l'Homme-monstre, tout devient monstrueux, surtout le paysage. La monstruosité touche en particulier la forêt que lui et ses acolytes ont ravagée. En l'absence de la vie végétale qui s'est éteinte, tout est devenu désert et poussière. Les monstres créent un monde monstrueux, leur pourriture engendre la pourriture et leurs actions engendrent de nouveaux monstres. Dans *Une Vie en arbre et chars... bonds*, on peut noter que l'Homme-monstre n'incarne pas encore complètement le type du monstrueux puisque son identité est révélée et qu'on découvre qu'il est en fait le professeur Wattmans. La fin de la pièce signe la défaite de l'Homme-monstre : non seulement il est démasqué et destitué par l'Homme-H, mais il est aussi rendu à son humanité à la fois par sa destitution et par la révélation de son identité de savant.

Dans l'autre version de la pièce intitulée *Monologue d'or et noces d'argent*, l'Homme-monstre n'est pas destitué. Il règne en maître à la fin de la pièce et demeure un monstre sans identité particulière. Cette pièce datée de 1992 marque ainsi l'avènement du type du personnage monstrueux qui, en « chef des Américasseurs⁵⁰⁴ », « dirige une fabrique de forfaiture⁵⁰⁵ » mondialisée. L'entrée en scène de l'Homme-monstre est annoncée dès l'exposition par son avatar, l'Homme-montre, et par ses envoyés, les zombies, avant d'être célébrée par les chants des taureaux-chicoteurs. Ces avatars des esclavagistes maniant le fouet cèdent la place au monstre américain qui pratique outrageusement et sans vergogne la casse du travail, ainsi que les ravages environnementaux. La succession de ces différents personnages monstrueux sur le devant de la scène montre que le capitalisme financier des monstres gouvernés par leur « chiffre d'affaires⁵⁰⁶ » succède au capitalisme marchand, initié par le commerce triangulaire. Dans sa première tirade, l'Homme-monstre désigne avec mépris « ce trou minable », « ce trou pourri » ou ce « trou paumé » dans lequel il se targue de vouloir « élever »⁵⁰⁷ une magnifique entreprise. Les monstres sonyens se présentent donc comme des entrepreneurs attirés par des trous à transformer, mais les pièces révèlent qu'ils ne font que creuser davantage l'effondrement existant, à défaut de le combler. Dans la scène 12 intitulée « Scène blanche », le chef décrit ce qu'on pourrait appeler son *munster dream* – variante du rêve américain :

l'Amérique elle-même ne sera plus qu'une grandiose petitesse, crucifiée sur ses sept fautes adventives : la bombe à merde, la chierie des capitaux, le coca-dollar, le narco-walkman, la disney-magouille, la big-apple-mania et le white-power suicidaire... Nous sommes la seule véritable chance pour ce monde fatigué et corrompu par le billet vert, au moment où les Russes s'effondrent, les Européens se débattent avec leur passé esclavagiste et la Chine s'embourbe... Voilà pourquoi nous n'avons pas à tergiverser quand il s'agit de placer en tête de nos préoccupations les intérêts absolus de la tribu humaine. (*Silence*) Si ces effondrés refusent de signer la rétrocession vous les brûlerez comme une peste : âmes,

504Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 6.

505Ibid., p. 52.

506Ibid., p. 34.

507Ibid.

corps et biens... Mais faites-le avec dignité et noblesse. Je ne veux en rien être complice de l'incommensurable petitesse que les hommes ont tracée sur cette magnifique planète⁵⁰⁸

Pour l'Homme-monstre avisé, toutes les puissances mondiales sont en train de choir, à force de consommation et d'industrialisation mortifères. Les associations qu'il crée entre les objets de *l'américan way of life* sonnent juste : la puissance de la bombe atomique est réduite à néant en étant associée aux excréments, faisant également entendre l'interjection « merde » qui exprime la colère pour rappeler très concrètement ses effets dévastateurs ; c'est très logiquement que la « chierie » fait suite à la bombe à déjections et le chiasme ainsi créé associe la bombe aux capitaux, dans une même logique de domination politique et économique, que l'image de la diarrhée tend à dévaluer ; le coca-cola est immédiatement appelé par la mention des profits et inextricablement lié au « billet vert », jusqu'à remplacer le pétro-dollar ; le « narco-walkman » associe deux activités lucratives et addictives, illicites et licites, de façon à montrer que la consommation de l'une nourrit l'autre ; la description de l'univers de la consommation américaine se poursuit et les objets sont tous associés au bâclage ou à la folie mortels. Encore une fois, la bouche du monstre sonyen se fait prophétique. Cependant, on lui donnerait raison si son discours ne révélait pas aussi sa violence et sa cupidité terrifiantes, montrant qu'il ne vaut pas mieux que le monde déchu qu'il décrit. Sa façon de servir les intérêts de l'humanité permet surtout de comprendre qu'il s'agit d'intérêts économiques et l'ordre qu'il donne de tuer ses opposants en prônant des arguments humanistes le décrédibilise. Dans ce cas, la monstruosité est bien théâtrale puisqu'elle montre l'écart qui existe entre les discours bien-pensants, truffés de valeurs honorables, et les actions infâmes qu'ils dissimulent.

Avec la mention des puissances industrielles de la mondialisation, on voit que cette fois, le personnage monstrueux prend place sur la scène mondiale. Ses opposants sont les grandes puissances mondiales qu'il vise à dépasser en monstruosité. Lorsque l'homme-H, l'associé de l'Homme-monstre, impose la signature du contrat de cessation des terres de Carmanio à ses derniers habitants, il précise que le document sera « adressé à l'O.N.U., à la C.E.E., aux Amers-Unis du Sud et du Nord, aux États-Bannis de Russie, à la Chine et à tous les autres pays merdiques⁵⁰⁹ ». Les actions du monstre sont donc cautionnées par la communauté internationale qui semble n'avoir aucun pouvoir politique pour s'opposer aux intérêts financiers de cet effrayant ploutocrate, devenu à lui seul une puissance mondiale. Rien ne semble plus pouvoir l'arrêter, contrairement à Wattmans dans *Une vie en arbre et chars... bonds*. Rien sauf l'amour de Colette puisque l'Homme-monstre, comme tous les

⁵⁰⁸*Ibid.*, p. 44.

⁵⁰⁹*Ibid.*, p. 40.

monstres sonyen, tombe amoureux. Et c'est bien l'amour qui lui fait dire *in extremis* « arrêtez l'holocauste. Je l'épouse⁵¹⁰ », alors même que le vieillard vient de rendre son dernier souffle devant l'arbre fumant. Aussi Sony place-t-il la force de l'amour au-dessus de la politique, de l'économie et de la violence mondiale – pourvu qu'il ne vienne pas trop tard.

2.2.3 Organismes internationaux dans les poèmes

Je suis hélas
l'âme rentrée du coca-cola
marchandé jour et nuit [...]
Le tralala atomique
entre Moscou et Washington
connais pas —
Nous sommes sortis
des Nations Unies du Crime⁵¹¹

En sus de l'ONU et de ses instances financières telles que la Banque Mondiale et le FMI, d'autres monstres font irruption dans les poèmes sonyens de la fin des années 1980 et du début des années 1990. Dans *Le Quatrième côté du triangle*, le coca-cola figure aux côtés de la mention des crimes internationaux et du marchandage. Cette boisson symptomatique de l'hégémonie de la consommation américaine représente le marchandage des pays du sud, ce « nous » dont le poète se fait le porte-voix. En construisant sa poétique autour des organismes politiques internationaux et des agents financiers ou commerciaux de la mondialisation, Sony décrit un système-monde⁵¹² inégalitaire qui a pour centre l'Amérique du Nord.

Sous la plume de Sony, l'acronyme de l'Organisation des Nations Unies devient un matériau poétique qui se modifie selon son bon vouloir. Dans le « Poème pour une castrée » daté de 1992, l'ONU se décline en « ON-NU⁵¹³ », comme pour annoncer la mise à *nue* poétique de ses pouvoirs. Le poète n'est pas dupe et il sait que l'association des grandes puissances mondiales a notamment pour ambition de contrôler les dettes des pays du sud et de les faire payer. Le Congo de Sony a siégé au Conseil de Sécurité de l'ONU de 1986 à

⁵¹⁰*Ibid.*, p. 53.

⁵¹¹Sony Labou Tansi, « 13 », *Le Quatrième côté du triangle*, *op. cit.*, p. 1104.

⁵¹²Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, *op. cit.*, p. 248-249. Les deux historiens appuient leur histoire du Capitalocène sur le concept d'écologie-monde de Jason W. Moore. Il reprend la notion d'économie-monde développée par Fernand Braudel et définie comme essentiellement inégalitaire, caractérisée par la concentration du capitale dans des cités centrales qui leur permettent de financer leurs infrastructures, de se conserver et de continuer à exploiter.

⁵¹³Sony Labou Tansi, « Poème pour une castrée », *Sous adresse, Poèmes*, *op. cit.*, p. 1216.

1987⁵¹⁴ et son « Poème pour une castrée » pourrait bien dresser le bilan d'une castration qui s'exerce jusqu'au sein de l'organe chargé du maintien de la paix et de la sécurité internationales. Au sein de l'ON-NU sonyen, les membres non permanents comme le Congo Brazzaville sont bien *dénués* de pouvoir⁵¹⁵. Dans la suite du poème, l'ONU devient un lieu, celui d'une « brave chasse à l'américaine » où les pays du sud – africains en particuliers – se trouvent « [b]ushés et gazés » car on leur inflige une « [d]ouleur suisse en banque »⁵¹⁶. Chez Sony, l'injonction au développement est pilotée par l'Amérique de Georges Bush père et fils depuis 1980 et par les banques suisses qui drainent d'énormes capitaux depuis les guerres mondiales, grâce à la neutralité helvétique. L'ON-NU de Sony devient donc le lieu de l'obscénité politique⁵¹⁷ – *nue* – où la chasse aux pays pauvres prend très concrètement la forme d'une guerre de maquis. Dans un ultime retournement, le poème relie également la castration du titre et la nudité de l'ON-NU pour associer deux faiblesses anatomiques : si la terre est une castrée, alors l'union des pays du monde n'a aucune valeur.

Les membres permanents de l'Organisation des Nations Unies figurent également dans les poèmes de Sony. On y retrouve les États-Unis d'Amérique et l'Union des républiques socialistes soviétiques à travers « le tralala atomique entre Moscou et Washington⁵¹⁸ ». La formule apparaît au milieu des années 1980 dans *930 Mots dans un aquarium* et elle est reprise en 1988 dans *Le Quatrième côté du triangle*. Elle fait de la dissuasion nucléaire entre les Américains du Nord et les Soviétiques une sorte de cérémonial où les deux puissances de la Guerre Froide parodient bombe H à la ceinture et bombe A sur la couture du pantalon. L'ironie est donc patente, dès lors que les armes nucléaires deviennent une occasion de fierté pour les deux puissances, une sorte de jeu qui se joue dans le cadre des instances internationales comme l'ONU.

En 1992, la pièce de théâtre *Une chouette petite vie bien osée* laisse aussi entendre que l'ONU est manipulable. Alors que « l'espèce d'homme » s'apprête à déporter tous ses

514 Voir le site internet des Nations Unies, [en ligne] URL : https://www.un.org/securitycouncil/fr/search/country?field_member_state_value=COG

515 Sur l'ONU comme lieu de théâtre du pouvoir au sein duquel émergent des voix nouvelles lors des sessions des 20 et 28 septembre 1960, au moment des indépendances africaines, voir le documentaire de Mila Turajlic, *ONU : « Le plus grand show de la planète »* ainsi que les travaux de l'historienne Karine Ramondy, présentés lors des RDV de l'Histoire de Blois, le 9 octobre 2020. Karine Ramondy explique notamment que les leaders africains qui siègent pour la première fois à l'ONU n'ont pas tous les mêmes visions ni les mêmes volontés d'indépendances. Selon elle, certains dirigeants – comme ceux de la Centrafrique où le nouveau gouvernement vient de mourir dans un accident d'avion – se font porteurs d'une indépendance pour laquelle ils ne se sont pas battus. Elle raconte également que les leaders africains savent quels sont leurs soutiens à l'ONU : ce sont moins les puissances occidentales que le bloc arabo-asiatique, la Yougoslavie, les pays nouvellement indépendants comme l'Inde et le Ghana ou encore l'Égypte.

516 Sony Labou Tansi, « Poème pour une castrée », *op. cit.*, p. 1218-1219

517 Voir Dany-Robert Dufour, *La Cité perverse. Libéralisme et pornographie*, *op. cit.*

518 Sony Labou Tansi, « Mercredi », *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 971. Voir aussi « le blabla atomique / entre Moscou / et l'Amérique » : Sony Labou Tansi, « 4. Pour Émilie Biayenda » et « 11. », *Le Quatrième côté du triangle*, *op. cit.*, p. 1081 et 1098.

opposants dans un désert, le personnage de l'écuyer lui suggère d'imiter « la méthode américaine de fonctionnement du droit et de la liberté » en allant « mouiller l'ONU avant de faire le coup proprement dit »⁵¹⁹. Le terrible chef refuse cependant de prendre exemple sur les États-Unis parce qu'il n'a pas les moyens de combattre avec les mêmes armes de pointe. En faisant référence à la Guerre du Vietnam puis à la Guerre du Golfe, l'espèce d'homme affirme qu'il est « un criminel artisanal⁵²⁰ » et qu'il ne peut en aucun cas s'identifier aux grandes puissances nanties de ce monde. De ce fait il refuse de négocier avec l'ONU et prône la force de la terreur des appauvris contre l'union politique des puissants. Il n'est donc pas vain de penser qu'en rebaptisant l'organisation internationale « ON-NU », en sus de la nudité qui dégonfle sa puissance, Sony fait entendre une négation qui la transforme en Organisation des Nations-Non-Unies.

Le FMI est lui aussi une cible poétique pour Sony qui fait ses comptes avec les organisations financières mondiales. Dans son recueil de jeunesse *Vers au vinaigre 2*, il dressait déjà la liste des opprobres et des humiliations subies par ceux qu'il appelait les « Pays-Mendiants », dont le « pain quotidien [est] crucifié sur les archives / De la Banque mondiale »⁵²¹. L'enjambement entre les deux vers isole l'instance financière mortifère, comme pour mieux l'accuser de faire des pays qu'elle devrait aider des martyrs.

Presque vingt ans plus tard, à la fin des années 1980, Sony reprend le réquisitoire sans appel qu'il faisait à l'encontre des pays enrichis oppresseurs. Dans le premier poème du *Quatrième côté du triangle* intitulé « Mathématiques », il fait ses comptes. Le poète s'associe alors au soleil et il le charge de réchauffer les endettés qui tremblent, tout en dardant de ses rayons de la raillerie la vie étriquée des dirigeants des banques centrales. Rien n'échappe au regard lucide du poète qui énumère les injustices de l'histoire, depuis le siècle d'insultes coloniales jusqu'aux combines pétrolières, en passant par des années de mendicité, de politiques marxistes et d'exécutions sommaires. À l'aune du bilan catastrophique des magouilles occidentales calculées dans ce poème, Sony renomme « le cocon du FMI / le Front Monétaire / pour l'Infériorité⁵²² ». Le Fonds Monétaire International, réserve financière du monde qui se donne notamment pour mission « de faire reculer la pauvreté⁵²³ », devient chez Sony un acteur de la paupérisation à l'échelle mondiale⁵²⁴. Comme dans le jeu sur

⁵¹⁹Sony Labou Tansi, *Une chouette petite vie bien osée*, op. cit., p. 70.

⁵²⁰*Ibid.*, p. 71.

⁵²¹Sony Labou Tansi, « B/ Verba Ventrae = Poèmes à Vapeur », *Vers au vinaigre 2*, op. cit., p. 379.

⁵²²Sony Labou Tansi, « 1. Mathématiques », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1063.

⁵²³Voir le guide du FMI [en ligne], URL : <https://www.imf.org/external/pubs/ft/exrp/what/fre/whatf.pdf>

⁵²⁴« Le groupe Banque mondiale, dont les objectifs affichés sont de mettre fin à "l'extrême pauvreté" et "oeuvrer pour une prospérité partagée" joue un rôle particulier. Non seulement il a été, avec le FMI, l'un des principaux vecteurs de la libéralisation des secteurs extractifs des pays du Saud dans les années 1980-2000

l'acronyme de l'ONU, le poète sonyen revitalise les désignations des instances mondiales lexicalisées. Il révèle ainsi leur véritable fonction quand on les regarde depuis les pays du sud, en particulier depuis le Congo. Par le jeu d'homophonie entre *fonds* et *front*, les provisions des sommes garanties par la Banque Mondiale prennent l'apparence de lignes d'affrontement militaire. Ainsi, dans le poème sonyen, la lutte du FMI *contre* la pauvreté se révèle être un combat *pour* la pauvreté.

Dans une lettre ouverte aux puissances mondiales – que Sony appelle en fait « lettre fermée⁵²⁵ » en miroir des politiques financières qui encerclent les pays du sud –, l'écrivain reprend le motif du FMI acteur d'inégalités économiques et sociales à l'échelle mondiale. L'écrivain essayiste fait valoir la vision qu'ont les pays « appauvris⁵²⁶ », soumis à cette instance d'aide au développement. Sony se refuse d'utiliser le substantif *pauvres* qui tend à faire de la pauvreté une essence : il lui préfère le participe passé *appauvris*, montrant la pauvreté est une fabrication. De même, il crée le verbe « F.M.Iser » à partir de l'acronyme du FMI qui désigne le fait de maintenir dans la pauvreté « le tiers-monde africain avec d'innombrables injections de crédits contaminés »⁵²⁷. Fidèle au Front Monétaire pour l'Infériorité qu'il a introduit dans son poème, il dénonce le fait que « le FMI finançait l'élargissement de la base mondiale de la pauvreté⁵²⁸ ». Le FMI est alors désigné comme le pourvoyeur de « fronts monétaires fermés⁵²⁹ » qui s'est acoquiné avec la Banque Mondiale pour séquestrer les pays du sud et les maintenir dans la pauvreté. En remotivant les acronymes puissants bien au-delà du calembour, Sony interpelle les dirigeants de ces instances et montre que pour ceux qui en sont exclus, ils prennent une signification plus mortifère qu'humanitaire. C'est pourquoi l'écrivain ne cesse de clamer qu'il faut « sauver [nos âmes] des eaux du financement⁵³⁰ », comme il l'écrit par exemple dans l'avertissement de son roman inédit *À quand la vie ?*

Enfin, on peut placer le Coca-Cola au rang des organismes internationaux qui apparaissent dans les poèmes de Sony pour faire l'objet de réécritures ou de reformulations salutaires. Le Coca-Cola fait irruption dans la poésie sonyenne à partir du recueil de 1983-

et continue, au travers de ses prêts, à soutenir les projets d'extraction privés (*via* la Société financière internationale – SFI) et publics (Banque internationale pour la reconstruction et le développement, Bird, Association internationale de développement, AID), mais il investit aussi directement dans certains projets, à travers la SFI ». Voir Anna Bednik, *Extractivisme*, *op. cit.*, p. 445, (note 1).

525 Voir Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Encre, sueur, salive et sang*, p. 164-167. Voir aussi *L'Événement européen*, n° 19, septembre 1992.

526 *Ibid.*, p. 164.

527 *Ibid.*, p. 166.

528 *Ibid.*, p. 164.

529 *Ibid.*

530 Sony Labou Tansi, *À quand la vie ?*, manuscrit, *op. cit.*

1987, *930 Mots dans un aquarium*. La boisson sucrée y désigne par exemple les excès de l'Amérique du Nord dont l'existence vouée à la consommation est *rouillée*⁵³¹ par le géant corrosif coca-cola.

Dans le poème « Dimanche soir » extrait de *930 Mots dans un aquarium*, le poète associe un verre de coca-cola à la stupidité des existences cadavériques, rendues étriquées à cause des injonctions de la consommation : il y parle en « cadavre rabâché / aussi imbécile / qu'un verre de coca-cola⁵³² ». Si l'inanité du corps mort se retrouve dans le verre de boisson gazeuse qui sert de comparant, l'association tend à montrer en retour que la consommation répétée du coca-cola est idiote et mortifère. Le verre de coca-cola est pour le poète une jauge de la bêtise de la consommation à l'échelle mondiale. D'ailleurs, dans une lettre inédite de l'été 1981, Sony s'insurge contre la réduction de la vie humaine à la consommation. Il dénonce notamment le fait que chaque nourrisson soit considéré avant tout comme « un candidat à la nivaquine, au bébé hollandais, au film porno, à la viande hachée et au coca-cola⁵³³ ». L'accumulation de produits de consommation, associés à la vie d'un seul être humain encore minuscule, tend à réduire les dimensions de l'existence à mesure que la liste s'étend. Comme une fée lucide, Sony se penche sur le berceau des nouveaux-nés et les prévient qu'ils seront exposés aux produits de consommation, à tel point qu'ils risquent fatalement d'être amenés à les désirer. Chez Sony, le coca-cola tient donc lieu de mesure de degré d'existence.

La boisson sucrée prend également les traits d'une allégorie de la consommation divinisée. Dans les deux recueils poétiques que Sony écrit à la fin des années 1980, le roi des sodas apparaît sous la figure de l'« Archange Coca-cola⁵³⁴ ». Dans le poème « La Panne-Dieu » par exemple, le coca-cola est élevé au-dessus des anges et au plus proche de Dieu, en association avec les buildings new-yorkais qui grattent le ciel. La présence de l'Archange n'est pas sans évoquer également l'imminence de l'Apocalypse où l'archange Michel et ses anges combattent le Dragon dans le ciel⁵³⁵. L'image fait de la consommation une nouvelle religion, notamment parce que poète explique que Dieu a été rongé par la boisson gazeuse : le coca-cola est devenu l'opium du peuple. L'allégorie de « l'archange coca-cola » reprend le face à face des anges en le transposant sur le plan commercial. Elle fait s'affronter les

531 « sous la rouille / des coca-cola » : Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu » *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 1003.

532 Sony Labou Tansi, « Dimanche soir », *Ibid.*, p. 989

533 Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 57

534 Sony Labou Tansi, « Dimanche soir » et « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 986 et p. 1006. Voir aussi Sony Labou Tansi, « 20. », *Le Quatrième côté du triangle*, *Ibid.*, p. 1122.

535 « Il y eut alors un combat dans le ciel : Michel, avec ses anges, dut combattre le Dragon. Le Dragon, lui aussi, combattait avec ses anges » : *La Bible*, Livre de l'Apocalypse, 12, 7.

bénéfices marchands et les coûts vitaux par une image qui prédit l'apocalypse, tout en désignant précisément un responsable. Ainsi l'écrivain annonce-t-il l'obsolescence programmée d'un tel mode de vie, puisque pour lui « la consommation n'a pas de quoi être Dieu. Elle est trop conne pour vivre deux cents ans⁵³⁶ ». Chez Sony, « l'archange coca-cola » annonce donc sa propre fin.

Enfin, le nom de la boisson qui associe les deux ingrédients à l'origine de sa création par le pharmacien John Pemberton en 1886 – les feuilles de coca péruvienne et la noix de kola africaine⁵³⁷ – est l'occasion de calembours sonyens. Aussi le coca-cola devient-il en 1994 « caca-cola », l'emblème des « valeurs truquées » dénoncées par Sony dans l'un de ses derniers poèmes, intitulé « Prière »⁵³⁸. Le recours aux excréments dans un jeu d'homophonie et d'association des deux matières de couleur marron crée un effet burlesque. L'ange suprême est ainsi déchu par le poète qui le fait tomber des cieux et le traine dans la fange, tel Achille avec la dépouille d'Hector. La métaphore excrémentielle de la boisson sucrée irrigue également la dernière pièce de théâtre de Sony, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, datée de l'été 1993. Alors que le ploutocrate Mamab et ses compagnons se trouvent à bord de l'Adamantine, ils aperçoivent au loin une barque remplie de femmes et d'hommes en détresse. Comme l'embarcation est sur le point de sombrer, toute la question est de savoir s'il faut ou non faire monter à bord les naufragés. Le monstre Mamab se charge de gérer les flux et, armé d'un haut-parleur, il se nomme préposé au contrôle des identités. L'occupant de l'une des bouées décline sa religion, « Coca-Cola », et récite son credo saturé par le règne de la boisson, au sein duquel le « Pipi-cola » tient lieu d'enfer. Le nom « coca » est encore une fois remotivé par l'origine excrémentielle que nous avons déjà mentionnée, tout en ajoutant la dimension liquide qui convient mieux à la boisson gazeuse. Dans la religion de la consommation telle que la voit Sony, matières fécales et urines s'affrontent pour diriger la terre des hommes, tout comme Dieu et Lucifer combattaient pour régner sur le Royaume des Cieux.

Les personnages-monstres sonyens sont les agents d'« une ploutocratie dévorante⁵³⁹ », selon l'expression d'Achille Mbembe. Ils soulignent par leurs actions le règne de la magouille et du gâchis généralisé que dénonce Sony. Fauteurs de troubles dans les intrigues,

536 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 164.

537 Voir Vincent Hiribarren, « L'origine africaine du coca-cola », 18 octobre 2015, *Libération*, blog « Africa4. Regards croisés sur l'Afrique » [en ligne]. URL : <http://libeafrica4.blogs.liberation.fr/2015/10/18/lorigine-africaine-du-coca-cola/>

538 Sony Labou Tansi, « Prière », *Poèmes et vents lisses*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1173. Il s'agit de l'ultime recueil de poésie sonyen.

539 Achille Mbembe, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020, p. 18.

ils peuvent aussi être considérés symboliquement comme des *fauteurs de trous*, qui, en accumulant du capital, creusent en fait des béances de néant.

2.3 Le motif du trou : du symbole de l'histoire coloniale à la métaphore extractiviste

Le trou est un motif récurrent dans les derniers romans de Sony Labou Tansi⁵⁴⁰. À partir des années 1980 en effet, ses fictions prennent place dans des villages à l'écart de tout, comme Valancia dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et Hondo-Noote, désignée par ses habitants comme un « trou du cul du monde⁵⁴¹ » dans *Le Commencement des douleurs*. Le trou est aussi évoqué dans la description de Benda-Lemba, un « village perdu au milieu de tous les dieux⁵⁴² » dans *À quand la vie ?*. Si le trou représente l'injustice coloniale faite à des hommes à qui l'histoire a « piqué cinq siècles⁵⁴³ », il fait aussi référence de façon contemporaine à la spoliation des ressources et à la dette de l'Afrique en général, et du Congo en particulier. Ces pratiques s'inscrivent dans ce que Sony considère comme des prolongements capitalistes de la domination coloniale, qu'il ne cesse de dénoncer à la fin du XX^e siècle.

Dès 1976, l'une des premières pièces de théâtre de Sony s'intitule d'ailleurs *Le Trou*. Elle met en scène la découverte d'une roche magique par le professeur Fabien, le fameux « Pétrole 15 » que nous avons déjà évoqué. *Le Trou* raconte que cette roche est capable de transmettre une énergie telle qu'elle met en mouvement la matière morte, ou encore de fournir de la lumière. Le Kabora, dont l'île de Bota fait partie, est la seule réserve au monde de pétrole 15 et les recherches du professeur français ont été soutenues par le président à vie Ramien. Cette découverte permet à Ramien d'ouvrir l'île à l'internationalisation, ce que refusent les rebelles commandés par le lieutenant Nouany. Dans la pièce, le trou est

⁵⁴⁰Dans cette partie, je reprend des éléments d'une communication sur « Le motif du trou » que j'avais proposée lors de la journée d'étude doctorale « Roman francophone et histoire. Renouveau des formes d'écriture littéraire de l'événement historique », Université de Strasbourg, 23 mars 2019, (en présence des directeur·rices des doctorant·es, Xavier Garnier, Pierre Halen, Antony Mangeon et Dominique Ranaivoson). Je m'inspire également d'une communication que j'avais faite à Université Jean Monnet de Saint-Étienne, en juin 2018 : Alice Desquilbet « L'écriture de Sony Labou Tansi, un observatoire de la catastrophe mondiale », Actes du Colloque « Francophonie et mondialisation », in Yves Clavaron et Yvan Daniel (dir.), *Littératures francophones et mondialisation*, Bécherel, Éditions les Perséides, 2019.

⁵⁴¹Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 12.

⁵⁴²Sony Labou Tansi, *À quand la Vie ?*, manuscrit daté du 28 octobre 1994 (*terminus ad quem*), conservé à la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges, [BFM de Limoges, SLT 51, Fonds Nicolas Martin-Granel/Item-CNRS].

⁵⁴³Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 14.

convoqué à de nombreuses reprises, en particulier pour désigner la vente du pays par Ramien qui « creuse des trous dans la force du peuple⁵⁴⁴ ». Le trou est donc à la fois le symbole de la perte qui affaiblit le peuple subissant la dictature et l'image très concrète de l'extractivisme pétrolier⁵⁴⁵. Des affrontements embrasent alors la région, opposant les partisans de l'actuel président Ramien de Nubigoa et de l'ancien Mayambass dit Mayam – avatars respectifs du chef d'État congolais Marien Ngouabi et de son prédécesseur Massamba-Débat destitué par un coup d'état militaire en 1968.

Pour Sony cependant, la littérature est une manière de résister au trou en le représentant et c'est ce que précise le prologue de sa pièce :

Nous allons atterrir des nuages du théâtre au trou de l'existence. Aujourd'hui, hier, demain aussi sont des trous. Et pour ne pas y tomber... En fait, nous allons trouser la scène par une nouvelle manière de regarder. Élargissez donc vos yeux⁵⁴⁶.

La métaphore du « trou de l'existence » invite à considérer l'art théâtral comme un lieu d'alerte sur l'état du monde. Le trou correspond donc à une vision du monde littéraire et existentielle, que l'écrivain déploie dans ses œuvres. Puisque le motif du trou est à la fois spatial – *l'existence, la scène* – et temporel – *hier, aujourd'hui, demain* –, on peut l'étudier comme un chronotope. Selon la définition de Bakhtine en effet, le chronotope permet « la fusion des indices spatiaux et temporels », associant le temps et l'espace de façon à former un « tout concret »⁵⁴⁷ – un *trou* concret dans le cas de Sony. Bien qu'on puisse penser *a priori* qu'il désigne du vide, le trou sonyen se révèle paradoxalement très dense : il rend palpables les spoliations coloniales passées, les pratiques extractivistes présentes et les catastrophes sociales ou naturelles à venir, à l'échelle planétaire.

2.3.1 Le trou, chronotope de l'histoire coloniale

Le paradigme du trou plane sur Hondo-Noote tout au long du *Commencement des douleurs* et il est d'abord l'image du vol colonial passé⁵⁴⁸. D'ailleurs, le premier chapitre

⁵⁴⁴*Ibid.*, p. 68.

⁵⁴⁵En effet, les filiales pétrolières Elf-Congo et Recherche Agip Congo (dépendant des groupes français et italiens Elf et ENI) ont découvert en 1969 le gisement pétrolier off-shore « Émeraude », situé au large de Pointe-Noire. Une concession de 50 ans est alors accordée à la France par décret présidentiel de Marien Ngouabi, mais la production n'atteint pas les espérances des firmes et le pétrole trop lourd ne se vend pas assez cher pour compenser les pertes dues au choc pétrolier de 1973. Voir Ferdinand Malonga et Samir Saul, « ELF-ERAP et le Congo : les vicissitudes d'un mariage de raison (1968-1978) », *Histoire, économie & société*, 2010/2 (29e année), p. 109-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-histoire-economie-et-societe-2010-2-page-109.htm>

⁵⁴⁶*Ibid.*, p. 61.

⁵⁴⁷Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237-238.

⁵⁴⁸Voir aussi l'analyse d'« une histoire béante » par Céline Gahungu, « Le Kongo de Sony Labou Tansi », *art. cit.*

s'intitule mystérieusement « I. Un grand trou dans le ciel ». Or, l'incipit ne s'ouvre pas sur un trou, mais sur l'événement d'un rituel de baiser dévoyé. Alors, comment le lien entre le baiser de l'incipit, le trou de l'intitulé du premier chapitre et les douleurs annoncées par le titre du roman se fait-il au début du récit ?

Tout avait commencé par un baiser. Baiser de malheur. Baiser du démon. Baiser puant. Nous pouvions tout penser, tout envisager, nous à qui l'histoire avait piqué cinq siècles. Mais, cette fois-ci, personne ne voulut en croire ses yeux ni ses oreilles. [...]

Hondo-Noote. Petite bourgade blottie dans les bougainvillées. [...]. Nous étions, rien à faire, le vrai trou du cul du monde. [...]

Hoscar Hana caquettait, proférant des paroles sans tête ni queue. Un exposé de débile où se mêlaient bribes de science et propos insaisissables :

« Messieurs, je vous le dis, il y aura un grand trou dans le ciel. Un grand trou juste au-dessus de Wambo. Un trou de quelques kilomètres de diamètre, un trou noir qui évoquera le charbon mort [...] »⁵⁴⁹

D'emblée, le narrateur, qui appartient au « nous » des habitants médusés d'Hondo-Noote parle de deux faits mystérieux : un « baiser » passé dont on ne sait rien et un « trou » dans le ciel futur, dont on ne sait rien non plus, mais qui fait écho à l'expression « trou du cul du monde » que le narrateur convoque pour camper le décor d'Hondo-Noote. L'analyse axiologique du trou dans le ciel est gênée par le fait que c'est un coupable, Hoscar Hana, qui annonce l'apocalypse. De fait, on hésite à le croire. Si les habitants font le choix de ne pas prêter attention à cette prophétie, il me semble que le lecteur ne peut s'empêcher de relier la répétition du « baiser » funeste au fait que les habitants ont été trompés, ou familièrement *baisés*, par l'histoire depuis cinq siècles⁵⁵⁰. On retrouve d'ailleurs cette idée déclinée dans de nombreuses formules de Sony, comme dans des lettres adressées aux gens du Nord – « vous nous avez chipé cinq siècles⁵⁵¹ » – ou à un coopérant – « ayant parlé cinq siècles durant, donne-toi une dizaine de secondes pour m'écouter⁵⁵² ». Dans ces conditions, on comprend

549 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 13.

550 La mention des cinq siècles d'histoire volés nous ramène à la découverte des Amériques par Christophe Colomb, définie comme la première phase de la mondialisation, dont de nombreux historiens réfutent le caractère récent en montrant qu'elle est un phénomène au long cours, qui débute avec l'expansion européenne en 1492 et l'esclavage. Voir Fernand Braudel, *La dynamique du capitalisme* [1977], Paris, Flammarion, 2018. Voir aussi Otmar Ette, *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin/Boston, W. de Gruyter, 2012 : les extraits traduits de la version anglaise par Chloé Chaudet sont disponibles sur le site du collectif Penser d'ailleurs. URL : <https://ailleurs.hypotheses.org/calendrier-et-seances/20172018-2/ottmar-ette-20102017>. Voir encore Pierre Singaravélou, *Tianjin Cosmopolis. Une autre histoire de la mondialisation*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2017. Voir enfin Walter Mignolo, « Introduction », *Local Histories – Global Designs : Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 21-22. URL : <https://ailleurs.hypotheses.org/files/2016/09/Local-Histories-Global-Designs-intro.pdf> : « il n'est pas difficile de voir que derrière le marché comme but ultime d'un projet économique devenu une fin en soi, il y a la mission chrétienne du colonialisme moderne (Renaissance), la mission civilisatrice de la modernité sécularisée, et les projets de développement et de modernisation après la Seconde Guerre mondiale. Le néolibéralisme, qui met l'accent sur le marché et la consommation, n'est pas seulement une question d'économie mais une nouvelle forme de civilisation ».

551 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 163.

552 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Ibid.*, p. 153.

mieux pourquoi l'intrigue du *Commencement des douleurs* prend place à Hondo-Noote, un « trou du cul du monde⁵⁵³ ». Le trou sonyen n'est donc pas qu'un motif métaphorique, puisqu'il s'inscrit concrètement dans le temps et dans l'espace. Le vol des siècles s'en trouve condensé et l'espace remodelé : tous deux sont ainsi rendus sensibles par l'image de la perforation.

Le trou dans le ciel est annoncé par le discours d'Hoscar Hana qui n'a d'autorité scientifique qu'en apparence. Le savant bavarde pour annoncer l'avènement de son trou, sans prêter attention aux présages funestes que sa participation dévoyée au rituel du baiser risque de provoquer. La dichotomie entre le soliloque progressiste du savant et l'inquiétude de la rumeur collective *creuse* l'écart entre les discours. Le trou qu'annonce le savant peut donc être lu de manière métatextuelle comme l'abîme qui existe entre deux visions du monde. D'ailleurs, les essais sonyens précisent les conditions du vol de cinq siècles dans l'Histoire de l'Afrique : elles apparaissent concrètement liées à des modalités discursives, notamment parce que la parole monologale de la domination occidentale empêche tout lien de coopération au présent. Pour Sony, le trou de cinq siècles a été creusé par la logorrhée toute-puissante de l'Occident dans l'Histoire coloniale et (post)coloniale.

On retrouve ici les modalités de la « phrase de possession » que Laurent Dubreuil analyse dans *L'Empire du langage*⁵⁵⁴. Laurent Dubreuil définit la « phrase de possession » comme une « phrase coloniale », à travers laquelle la domination coloniale se déploie et « se conserve jusqu'en un temps où la propriété impériale (humaine et territoriale) n'existe plus »⁵⁵⁵. Bien que l'empire colonial ait disparu, les discours culturels ou politiques continuent d'exercer une forme de domination (post) coloniale. De la même façon, Sony montre que la toute-puissance des discours de développement et des injonctions économiques continuent de creuser le trou colonial et de voler l'Histoire. Il le dit : « les plus grands maux de notre siècle et du monde d'aujourd'hui ont bien quelque chose à voir avec le fait que l'Occident parle trop⁵⁵⁶ ».

Face aux trous, Sony pourrait élaborer une écriture de la réparation, pour « qu'aucun visage de la réalité humaine ne soit poussé sous le silence de l'Histoire⁵⁵⁷ », comme il l'annonce dans l'avertissement du roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Cependant, en fait de comblement, c'est davantage une écriture du décentrement à laquelle travaille

553Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 12.

554Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, op. cit., p. 25. Voir aussi Anthony Mangeon, « Introduction », in Anthony Mangeon (dir.), *L'Empire de la littérature*, op. cit.

555Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, op. cit., p. 78.

556Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », art. cit., p. 153.

557Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, p. 11.

l'écrivain. Puisqu'il « exige un autre centre du monde⁵⁵⁸ », il ancre ses fables dans des lieux perdus qui sont autant de trous du monde, à partir desquels l'Histoire peut être réenvisagée. Aussi ses fictions s'adossent-elles aux lacunes pour exprimer une pensée de l'Histoire « perforée⁵⁵⁹ », selon une expression de Laurent Dubreuil. S'accordant à l'Histoire mondiale trouée, les romans des années 1980 et 1990 de Sony racontent comment un événement vient percer le tissu narratif et placer la fiction sous l'égide d'un « régime interruptif⁵⁶⁰ », comme le dit encore Laurent Dubreuil.

En effet, dans un article intitulé « Anachronisme et événement », Laurent Dubreuil propose de repenser l'histoire téléologique et causaliste à l'aune de la promptitude de l'événement qui vient tordre l'ordre chronologique universel – accumulatif ou capitaliste –, le plier sur le niveau local, et le hanter d'expériences et de mémoires singulières, comme autant de « conflagrations des époques⁵⁶¹ ». Or, dans la redéfinition de l'événement anachronique de Laurent Dubreuil, le motif du trou est prégnant : il invite à « repenser l'histoire comme trouée, perforée ». S'intéressant en particulier à la notion d'événement, il refuse de le considérer sous le prisme de l'accumulation d'histoires et suggère plutôt de penser qu'« il a lieu où (par où) s'effile le tissu » historique⁵⁶² : par le trou en somme. La représentation de l'histoire à laquelle invite Laurent Dubreuil est donc à placer sous le signe de la dépossession, où les événements historiques seraient comme autant de trous venant perforer l'image d'un temps linéaire capitalisé. Il me semble que cette conception offre un modèle stimulant pour comprendre les histoires fictionnelles de Sony et je voudrais rapidement relier la proposition de Laurent Dubreuil au roman *Le Commencement des douleurs*.

- 1) Pour le dire comme Laurent Dubreuil, *soit un événement*⁵⁶³ : le baiser trop appuyé que le savant Hoscarr Hana donne à la très jeune Banos Maya qui en tombe immédiatement et irrémédiablement amoureuse. Pour réparer cet affront, il faut marier le vieil homme et l'enfant, mais les noces sont sans cesse retardées. Aussi cet événement sonyen repose-t-il bien sur une absence – un mariage attendu en vain par tout Hondo-Noote – dont les conséquences viennent bouleverser le fil de la vie tranquille d'un lieu « sans histoires ».
- 2) Or, cet événement romanesque ne se superpose pas au cours du temps narratif : il aspire le récit et le dilate. Il le troue en somme. En effet, Hoscarr Hana repousse sans

⁵⁵⁸*Ibid.*

⁵⁵⁹Laurent Dubreuil, « Anachronisme et événement », in Anthony Mangeon (dir.), *L'empire de la littérature*, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁶⁰*Ibid.*

⁵⁶¹*Ibid.*, p. 204.

⁵⁶²*Ibid.*, p. 206

⁵⁶³*Ibid.*

arrêt le mariage parce qu'il est occupé à créer son île depuis son laboratoire ou parce que des catastrophes retardent la cérémonie. Ces mico-événements surviennent par une faille : la sidération des habitants impuissants face à la colère des éléments et déroutés par les refus d'Hoscar Hana. Les péripéties arrivent donc par un trou, qu'elles révèlent. Bien plus, le trou temporel de l'attente de la cérémonie toujours reculée va devenir le lieu même de la fiction, dans la mesure où l'histoire est suspendue par la sidération des personnages et où les récits s'étirent dans le temps long de l'attente des noces, pendant des années.

- 3) De plus, l'événement du baiser de malheur *a lieu où (par où) s'effile le tissu* narratif. Aussi permet-il de penser le *ne-plus-être* dont parle Laurent Dubreuil, car il concerne un vide qui hante le présent. En scellant l'union symbolique d'un savant octogénaire et d'une gamine, le baiser crée une dépression temporelle qui se matérialise par l'attente d'une cérémonie de mariage qui n'advient jamais, mais qui attire les foules et provoque des cataclysmes naturels. Ainsi, par le jeu entre les creux et les impulsions événementiels, le baiser de malheur fait intensément ressentir ce que *ne-plus-être* – c'est-à-dire être dans le trou – signifie.
- 4) Pour Laurent Dubreuil enfin, l'événement *se conjugue au futur antérieur qui l'entérine*. Si les romans de Sony ne s'ouvrent pas exactement sur l'usage du futur antérieur de *ce qui aura été*, les temps utilisés dans ses incipit s'en rapprochent pourtant. On trouve par exemple l'expression d'un regret exprimé au conditionnel passé par les habitants d'Hondo-Noote : « dès les premiers jours du baiser pour rire, nous aurions pu voir venir les choses⁵⁶⁴ ». Le conditionnel passé montre que l'événement perturbateur du baiser continue de hanter les esprits. De ce fait, il ne semble pas encore révolu, bien que l'usage du temps composé le ratifie. Chez Sony, *le futur antérieur qui entérine l'événement* selon Laurent Dubreuil est surtout utilisé dans les nombreuses prophéties qui caractérisent le régime temporel de l'écriture sonyenne. Par exemple, l'avertissement inédit que Sony avait écrit pour *Le Commencement des douleurs* se conjugue au futur antérieur :

La civilisation du XXème siècle n'aura été qu'un grand coup d'épée dans la Méditerranée [...].
Les lois de la beauté auront perdu devant la dictature du profit⁵⁶⁵.

Le futur antérieur crée un mouvement d'espoir, qui aurait pu être porté par les lois positives ou les espérances du XXème siècle. Cependant, le participe passé vient

⁵⁶⁴Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 17.

⁵⁶⁵Sony Labou Tansi, « Avertissement au *Commencement des douleurs* » [extrait d'une version inédite du roman, s.d.], dans Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, p. 180.

immédiatement sanctionner cet élan en montrant qu'on se situe déjà après l'espérance. Mais en même temps, le futur demeure comme une force de projection qui révèle l'inaccomplissement, afin de mieux pousser à la réalisation de ce qui est demeuré inaccompli. Comme le souligne Laurent Dubreuil, la distorsion établie par l'usage d'un futur-déjà-passé permet de séparer le temps de l'événement proféré de la durée de l'histoire effective. L'histoire s'inscrit dans un temps révolu tandis que l'événement demeure sur un fil suspendu, dans une faille temporelle qui demande encore à s'accomplir. Plus simplement, ce jeu de temporalité entre l'énonciation et la réalité produit un anachronisme. De manière générale chez Sony, la narration prend appui sur une béance – un trou – qui perturbe la linéarité historique pour créer des moments d'intensité⁵⁶⁶.

On pourrait faire les mêmes observations avec *À quand la vie*⁵⁶⁷, un roman inachevé que Sony écrit presque jusqu'à la fin de sa vie puisqu'il est daté du 28 octobre 1994. Doña Marguerita est exilée en France car ses prophéties annonçant des chutes d'or gênent la sieste des habitants de Benda-Lemba. Elle y meurt d'un accident de caddy – image de l'accès facile et encouragé à la consommation occidentale – et sa dépouille est rapatriée en avion. Cependant, l'appareil atterri neuf ans plus tard sans que l'équipage se soit rendu compte de rien et le corps de la défunte a disparu. Cette béance trouve son écho dans les lettres d'outre-tombe de Doña Marguerita que sa famille continue de recevoir et qui sont inachevées. Le motif des histoires inachevées était d'ailleurs annoncé dans les premières pages du roman où un autre personnage féminin, Heznor, s'évertuait à tenter de raconter en vain le récit de ses

566 Voir aussi Xavier Garnier, « La logique de l'événement dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi », in Mukala Kadima-Nzaji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, op. cit., p. 87-94.

567 Voir Sony Labou Tansi, *À quand la Vie ?*, op. cit.

1) Soit un événement, le bannissement d'une villageoise, Doña Marguerita, dont les racontars prophétisant une chute d'or troublent la quiétude de la commune de Benda-Lemba. Comme pour le baiser du *Commencement des douleurs*, cet événement sonyen repose sur une absence – un bannissement – dont les conséquences viennent bouleverser le fil de la vie tranquille d'un lieu « sans histoires ».

2) Or, cet événement n'est pas accumulé aux autres faits de la narration : c'est en dehors de celle-ci qu'il va trouver son propre régime d'existence. En effet, en exil, Doña Marguerita est victime d'un accident de caddy et celui-ci survient par une faille, l'incrédulité des habitants sourds à ses récits prophétiques – un trou donc – qu'il révèle. En outre, le trou temporel de la disparition de Doña Marguerita va devenir le lieu même de la fiction, car l'histoire est suspendue par la sidération des personnages. Aussi le récit s'étire-t-il dans le temps long de l'attente de l'arrivée du corps de Doña Marguerita, rapatrié dans un avion qui met plus de neuf ans à arriver.

3) De plus, ce bannissement concerne un vide – la disparition de Doña Marguerita – qui hante le présent : ses prédictions se réalisent, faisant ressentir ce que *ne-plus-être*, c'est-à-dire être dans le trou, signifie.

4) Enfin, l'incipit s'énonce au conditionnel passé puisqu'on relève « nous aurions aimé que cela fût de la littérature » dans les premières lignes de *À quand la vie*. Ainsi Sony invite-t-il encore une fois à penser le régime fictionnel comme interrompu par l'irruption d'un trou.

aventures amoureuses passées. Son mari refusait d'écouter alors qu'elle s'acharnait à vouloir les lui dire et qu'elle le prévenait : « Ne pense pas que tu puisses faire un trou de quinze ans sur les branches de l'éternité ». Dans les romans de Sony, les histoires enchâssées sont très souvent incomplètes : si elles révèlent le goût de l'écrivain pour la narration⁵⁶⁸, elles jouent comme des trous qui composent des fictions en gruyère⁵⁶⁹. Ainsi, selon le modèle du mystérieux « contretemps de caddy » de plusieurs années dans *À quand la vie ?*, les fictions sonyennes s'adosent aux lacunes.

Le trou matérialise le chronotope sonyen car il désigne à la fois un régime temporel et un lieu événementiel. Cependant, le régime du temps dans le trou est frappé d'anachronisme : le trou « trouble l'ordonnement de l'advenu⁵⁷⁰ » et conditionne en retour l'expérience historique. Il crée « un pli de l'histoire »⁵⁷¹ qui ne peut se déplier pour se comprendre et ne peut donc être que de l'ordre de l'intensif. Si l'on se réfère à la démonstration de l'anachronie de Laurent Dubreuil, le trou sonyen se donne davantage comme ce que l'on pourrait appeler un *a-chronotope*. En refusant de se construire sur le modèle de la possession linéaire et de l'accumulation capitalisante du temps et donc de l'espace, les romans de Sony prennent en charge ce que l'écrivain dénonce comme le trou de l'histoire coloniale et néo-coloniale.

2.3.2 Pour une lecture extractiviste du trou

En sus du pillage historique et discursif (post)colonial, le trou devient une image de l'extractivisme contemporain qui sévit localement en Afrique, mais qui a des répercussions globales. Aussi des trous apparaissent-ils dans les paysages sonyens, à l'image du trou dans le ciel du *Commencement des douleurs*.

D'ailleurs, la symbolique de ce trou céleste semble avoir changé au cours de l'écriture du roman que Sony commence en mars 1989⁵⁷² et qui sera publié aux

568« Espace d'annexion de toutes les paroles, le roman présente structurellement des contours plus flous et, à mesure que l'enragement et la logique de l'autoportrait sont remis en question, Sony cherche de nouvelles stratégies d'écriture. [...] Le goût pour la narration [...] devient la spécificité majeure du genre romanesque » : Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 204.

569Sur l'inconfort du lecteur des romans de Sony, notamment dû « à la réification du cadre spatio-temporel [qui] correspondrait à la pétrification des humains », voir Sonia Euzenot-Le Moigne, *Sony Labou Tansi. La subjectivation du lecteur dans l'oeuvre romanesque*, op. cit., p. 21.

570Laurent Dubreuil, « Anachronisme et événement », art. cit., p. 207.

571Ibid.

572Sony Labou Tansi, Avertissement à la première version *Le Commencement des douleurs ou Kongo dia Nto-Ntela*, Manuscrit inédit, op. cit.

éditions du Seuil après sa mort, en 1995. Des entretiens permettent de retracer les étapes de sa réflexion sur le motif du trou et de l'île du savant.

En décembre 1990, Sony Labou Tansi confirme qu'il « vien[t] de terminer la première version d'un roman sur l'écologie⁵⁷³ » et qu'il prévoit de l'intituler *Le Commencement des douleurs*. De ce fait, le trou dans le ciel que le savant annonce dans toutes les versions du roman pourrait évoquer le trou dans la couche d'ozone qui occupe la communauté internationale dans les années 1980⁵⁷⁴. Dans cette première phase d'écriture, Sony annonce une œuvre de science-fiction qui met en scène un savant – un fou – qui cherche de la place pour que les humains puissent vivre sur la terre et qui fait pousser des îles dans l'Atlantique.

Cependant, Sony fait évoluer la matière de son livre puisqu'au printemps 1993, il explique que l'histoire se déroule en Sicile sur une île bombardée⁵⁷⁵. À ce moment de l'écriture de son roman qu'il ne cesse de remanier, l'écrivain paraît voir dans le trou céleste une trace de la bombe nucléaire. À cette époque en effet, il n'a cessé de dénoncer l'usage de la « technologie de pointe⁵⁷⁶ » pendant la Guerre du Golfe, comme il avait critiqué le recours aux « technologies de la mort⁵⁷⁷ » durant toute la Guerre Froide.

En 1995, dans la version finale du *Commencement des douleurs*, les différents trous élaborés au cours de la longue période d'écriture de ce texte établissent des liaisons entre eux, jusqu'à former des galeries⁵⁷⁸. Le trou creusé par les siècles volés à l'Afrique dans la grande Histoire mondiale résonne immédiatement avec le trou qu'est la ville d'Hondo-Noote dans la petite histoire du roman, tandis que le trou de la bouche du baiser donné par Hoscarr Hana renvoie symboliquement au trou dans le ciel qu'il annonce. Une chaîne d'image se met donc en place dès l'incipit et elle va être filée tout au long du roman. D'ailleurs, le trou dans le ciel couleur charbon au dessus de Wambo va trouver son pendant à la fin du

573 Sony Labou Tansi, entretien avec Sennen Andriamirado, *Jeune Afrique*, n° 1564-1565, 19 décembre 1990-1er janvier 1991. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 335].

574 Il fait notamment l'objet de la Convention de Vienne sur la protection de la couche d'ozone, adoptée par de nombreux pays en 1985.

575 Sony Labou Tansi, dans « À l'écoute de Sony Labou Tansi », entretien avec Pierrette Herzberger-Fofana [réalisé en 1993 lors du Congrès international de littérature à Erlangen], *Mots pluriels*, n° 10, mai 1999. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 393].

576 Sony Labou Tansi, « La guerre des menteurs », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 155.

577 Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *Ibid.*, p. 62.

578 Je sais gré de cette métaphore à notre panel collectif « L'impact du "Terrier" de Kafka à l'heure de l'anthropocène », avec Elara Bertho, Kevin Even et Xavier Garnier, lors des Journées d'étude du collectif écopoétique ZoneZadir « Vivre, re-vivre, survivre. Expériences des lieux et traumas, quelles zones à dire ? », Saint-Martin-de-Londres, juillet 2019.

récit, avec une île artificielle que le savant veut faire jaillir au large de Wambo justement, à force de calculs et de pompages⁵⁷⁹. Non seulement Hoscar Hana fait fi de la tradition coutumière du baiser, mais il dévoie aussi le rite de passage vers l'âge adulte que contient ce signe d'alliance pour se concentrer uniquement sur le jaillissement de son île, un trou dans la mer, qui prend fortement les allures de gisement pétrolier off-shore.

On peut ainsi proposer une lecture extractiviste des trous qui percent *Le Commencement des douleurs*. Le baiser pour rire et les trous qui l'accompagnent symboliseraient l'extractivisme pétrolier qui s'intensifie au Congo-Brazzaville au moment où Sony écrit son roman, entre 1989 et 1994. C'est aussi l'hypothèse que formule une intellectuelle française proche de Sony, Arlette Chemain-Degrange, lorsqu'elle propose de lire le travail du savant qui crée des îles comme une « allusion aux plate-formes pétrolières dans la baie au large de Pointe-Noire⁵⁸⁰ ».

D'une part, Sony connaissait bien l'économie pétrolière du Congo⁵⁸¹. Si l'écrivain percevait des aides financières de la compagnie Elf-Congo⁵⁸², il semble conscient de ce que cela lui coûte. C'est ce que montre par exemple un témoignage de Daniel Mesguisch, qui vient travailler avec le dramaturge congolais à Pointe-Noire en 1986, à l'époque de notre roman. Le comédien et metteur en scène français raconte la situation délicate dans laquelle se trouvait Sony puisque sa troupe de théâtre recevait des subventions d'Elf-Congo, l'ancienne firme du groupe français Total⁵⁸³, et il dit bien de Sony qu'il devait « composer avec la situation⁵⁸⁴ ».

579 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 100-102.

580 Arlette Chemain-Degrange, « Introduction posthume au cycle romanesque de Sony Labou Tansi : *Le Commencement des douleurs* », in D. Gérard Lezou et Pierre N'Da (dir.), *Sony Labou Tansi témoin de son temps*, PULIM (Presses universitaires de Limoges), 2003.

581 Voir François-Xavier Verschave, *L'envers de la dette*, op. cit. ; Patrice Yengo, *la Guerre civile du Congo-Brazzaville 1993-2002*. « Chacun aura sa part », Paris, Karthala, 2006 ; Yitzhak Koula, *Pétrole et violences au Congo-Brazzaville*, op. cit.

582 C'est notamment ce que souligne Jean-Michel Devésa qui cite un entretien de Sony accordé au journal *Mweti* en novembre 1985, à propos des aides apportées par Elf-Congo au Rocado Zulu Théâtre qui rentre de son premier festival des Francophonies de Limoges : « *Nous avons été aidés financièrement par Elf-Congo. Mais cela va dans le sens que je donne au progrès des mentalités : les sociétés qui oeuvrent dans un pays doivent être considérées comme des partenaires à part entière* ». Voir Sony Labou Tansi, « Sony Labou Tansi : "Aucune instabilité culturelle ne peut produire des économies viables" », *Mweti*, n° 1270, Brazzaville, 19 novembre 1985. Voir aussi Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Congo*, Paris, L'Harmattan, p. 21.

583 « Le pétrole congolais d'Elf, huile de la Francafrique », *Le Monde*, 10/04/2018, URL : http://www.lemonde.fr/evasion-fiscale/article/2018/04/10/le-petrole-congolais-d-elf-huile-de-la-francafrique_5283337_4862750.html ; « Congo-Brazzaville : le FMI au chevet de la dette congolaise », *Jeune Afrique*, 13/04/2018, URL : <http://www.jeuneafrique.com/551306/economie/congo-brazzaville-le-fmi-au-chevet-de-la-dette-congolaise/>

584 « Nous parlons de Sony comme s'il était libre. Il l'était : cela se lit dans ses œuvres. [...] Mais il n'était pas libre. Je me souviens d'un dîner organisé par l'entreprise Elf-Congo, le soir de la première. Elf-Congo "subventionnait" le Rocado. Cette soirée s'était déroulée en plein air, dans le jardin d'une magnifique propriété, dans la pire tradition du colonialisme : les acteurs n'avaient pas le droit d'entrer dans la grande et

D'autre part, le tableau idyllique que le savant Hoscar Hana brosse de sa future île appuie cette lecture pétrolière :

j'en appellerai au sixième continent, une terre vierge soulevée du fond des mers. Toute chargée d'or, de limon, de magnésium, suant d'étincelles de sel, une terre absolument neuve, vêtue de sédiments, quinquérème, caraque au ventre plein de trésors...⁵⁸⁵

Alors que la jeune fille Banos Maya qui attend en vain de l'épouser se meurt littéralement d'amour, l'octogénaire ne pense qu'à ses pompes à dépression. Celles-ci évoquent les mécanismes de pompage des plates-formes pétrolières off-shore, qui facilitent la récupération du pétrole lorsque le puits n'est pas éruptif⁵⁸⁶. De plus, l'énumération des minéraux précieux ainsi que la métaphore du « ventre plein de trésors » confirment l'hypothèse d'une description de type extractiviste, que le savant propose des fonds marins. L'homme est fasciné par les matières minérales et géologiques, comme le montre l'usage qu'il fait des adverbes, adjectifs et déterminants de totalité tels que « toute », « absolument », « vierge » et « neuve ». Par ailleurs, la même promesse du progrès permis par l'économie extractiviste est mentionnée dans le roman *Les Yeux du Volcan*. L'incipit campe le village de Hozanna qui est soudainement devenu une immense cité industrielle « par le boom de la Hana Petroleum⁵⁸⁷ ». Le nom de la filiale pétrolière pourrait bien annoncer le nom du savant Hoscar Hana et son île riche en minerais.

Le dernier exemple sur l'extractivisme pétrolier concerne la genèse du *Commencement des douleurs*. Les coordonnées géographiques du trou dans le ciel, qui figuraient dans la première version, ont totalement disparu dans la version finale du roman. Mais, dans la première version, on peut lire :

Oscar Hana avait monté un potin sans tête ni queue, [...]. Il y aura un grand trou dans le ciel, entre le vingtième ~~quatrième~~ degré de longitude Est et quatorzième degré de lassitude nord. Un grand trou noir comme la mort. [...] Avec au milieu un concentré de bulles de carbone, luisant comme une [*le manuscrit se termine ainsi, inachevé*]

Les coordonnées géographiques biffées situent le trou au large de Pointe-Noire, à l'endroit des forages pétroliers⁵⁸⁸. Justement, en 1984, le gisement Nkoassa est

luxueuse maison, ni de faire pipi dans les mêmes toilettes que les Blancs. Il y avait donc dehors une table pour le ministre et les dirigeants de l'entreprise d'un côté, et une autre table, un peu lointaine, pour les acteurs du spectacle. Comme je commençais à bouillir contre Elf-Congo, et à lancer quelques piques insolentes, Sony m'a pris à part et m'a dit : "Daniel, l'attitude d'Elf-Congo te révolte ce soir, moi aussi, mais toi tu vas bientôt partir, et moi j'ai besoin d'eux". J'ai compris que l'attitude de Sony était la plus sage, et qu'il fallait composer avec cette situation. Il est important de se souvenir de ce contexte... ». Voir Daniel Mesguich [metteur en scène d'*Antoine m'a vendu son destin* (1986)], « Composer avec la situation », dans, *La Chair et l'Idée*, op. cit., p. 213-214.

585 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 102-103.

586 Voir « Offshore profond. Les pompes polyphasiques », site de la Compagnie pétrolière Total [en ligne]. URL : <https://www.ep.total.com/fr/domaines/offshore-profond/pompes-mpp-une-innovation-majeure-pour-le-transport-des-effluents-en-deep>

587 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 7.

588 La correction de la longitude en vingtième degré Est correspond au barycentre de l'Afrique, juste au Nord de la République Centre Africaine.

découvert à 60 km au large de Pointe-Noire et sera exploité à partir de juin 1996⁵⁸⁹, pendant la rédaction du *Commencement des douleurs*⁵⁹⁰. De plus, le « concentré de bulles de carbone » constitue une indication supplémentaire de la symbolique pétrolière. D'ailleurs, dans une autre version du roman, Sony se désigne comme « Moïse sauvé du fuel⁵⁹¹ ». Il me semble donc que l'écrivain raconte bien *le commencement des douleurs* de Hondo-Noote bouleversé par l'exploitation pétrolière, un secteur fondamental de la Grande Accélération du Capitalocène⁵⁹².

Publié au Seuil en 1985, le roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* donnait déjà des exemples de l'activité extractiviste et des trous qu'elle laisse dans le paysage. La narratrice, une habitante de Valancia, souligne notamment l'intensification de la présence des Blancs dans la petite ville de la Côte :

Maintenant, nous en comptons des milliers : ceux qui creusaient le pétrole au large de l'estuaire, ceux qui fouillaient les origines des hommes dans les craies de Baltayonsa [...], ceux de la National Pine-Apple, ceux qui pêchaient l'esturgeon au large d'Afonso, des Russes et des Espagnols pour la plupart. Les Français ont eu l'exclusivité des mines d'or et les phosphates de l'île des Solitudes, tandis que les Américains chassaient l'atlantosaure dans les vasières de Quenso-Norte⁵⁹³.

Les verbes *creuser*, *fouiller*, *pêcher* sont associés à la présence des « mines », marquant la pratique généralisée de l'extraction de matières par des acteurs étrangers. Dans un article contemporain, Sony parle à ce sujet d'un « cannibalisme économique » qui fonde « notre logique actuelle »⁵⁹⁴. Aussi la description paraît-elle trouée d'autant de cavités qu'elle

589 Voir Stéphane Dupont, « Le Congo compte sur son pétrole et le FMI », *Les Échos*, 12 novembre 1996. URL : <https://www.lesechos.fr/1996/11/le-congo-compte-sur-son-petrole-et-le-fmi-845217>

590 Les forages en mer profondes angolais avaient inspiré les dirigeants de Elf-Congo de forer aussi au large du Congo : « M. SASSOU avait ainsi prorogé avant échéance, fin 1990, des contrats favorables à ELF et ce pour une durée de 5 ans [...]. Selon M. LE FLOCH PRIGENT, le Congo est alors un terrain d'exploration et de production important pour ELF ; par rapport au fleuve Congo, c'est le symétrique du bassin angolais. [...] "Quelques mois après mon arrivée, poursuit Le Floch Prigent, on découvre un gisement off shore qui semble de grande qualité, le gisement de Nkossa, et on voit bien d'un point de vue géologique que si l'on va dans la mer plus profonde, on risque de trouver des gisements plus importants, ce sont les permis appelés 'marine'. Je décide à la même période de forer en mer profonde en Angola sur le bloc 17 et mes collaborateurs y découvrent le gisement géant de Girassol. Ce qui confirme mon hypothèse de travail sur le Congo" ». Voir « RFI - Décryptage de la stratégie africaine d'Elf : les Etats africains concernés (Congo-Brazzaville) (extrait de l'ordonnance de renvoi) », Article publié le 29/01/2003, URL : www1.rfi.fr/actufr/articles/037/article_20564.asp

591 Avertissement inédit de ce qui pourrait être une quatrième version manuscrite du roman. Voir Sony Labou Tansi, « 1. On a volé un siècle », *Le commencement des douleurs*, Manuscrit [s.d.], conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 13, Fonds Brazzaville n° 13].

592 D'après Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, « la Grande Accélération n'est pas un phénomène uniforme d'accélération de la croissance, mais un changement qualitatif de mode de vie et de métabolisme, qui arrime une croissance mondiale forte à une croissance encore plus forte d'énergie fossile (et notamment le pétrole qui supplante le charbon) et de ressources minérales et représente ainsi une perte d'efficacité [en] matière et [en] énergie de l'économie mondiale. Ce processus est aussi géographiquement et socialement inégal, façonné par la dynamique d'un système-monde à présent dominé par les États-Unis en contexte de Guerre Froide. ». Voir Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, p. 269.

593 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 37.

594 « Notre Monde doit choisir entre réinventer la logique et mourir. Mourir, dis-je. Mais je ne parle pas de la mort apocalyptique par le feu des atomes. Sur nos têtes brille la première mort : la mort de la Vie, celle qui,

compte de Blancs sur la Côte. Cependant, l'énumération semble faire jouer le remblaiement syntaxique contre les captations minières – mais aussi scientifiques, halieutiques et cynégétiques – des Occidentaux qui envahissent la Côte pour en extraire les ressources. Il s'agit pour le narrateur sonyen de ne pas laisser les trous se creuser seuls et de les décrire tandis qu'ils sont en train de se faire dans la matière. Le motif de « l'éventrement » – le mot est de Sony qui déplore « la spécialisation du [royaume] Kongo en pays exportateur de bois »⁵⁹⁵ – de l'espace extorqué à l'Afrique en général, et au Congo en particulier, s'amplifie dans les récits sonyens à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Le trou extractiviste vient donc prolonger de manière logique l'image du trou de l'Histoire.

La présence des trous qui défoncent les paysages sonyens affecte aussi l'écriture. La syntaxe accentue en particulier les effets troués que les récits décrivent et il n'est pas rare que la phrase sonyenne articule de façon contrastive un empilement et des carences profondes. La cérémonie de commémoration des deux ans de disparition de Doña Marguerita dans *À quand la vie ?* en constitue un bon exemple. La description de cet anniversaire fait entendre l'énumération des actions du vent qui fait sonner les cloches, décime les « palangoyers » et éventre les maisons, avant de signaler la chute d'un monument d'or, lourd de plusieurs tonnes. La cavité du cercueil vide et leurs trous laissés dans le paysage sous l'effet du vent viennent s'opposer à l'énumération à tendance accumulative, ainsi qu'à l'irruption d'un important amas minéral. La syntaxe qui joue sur l'amoncellement de détails ne comble rien, l'écriture n'ayant pas vocation à réparer, mais elle accentue la béance par l'effet de trop plein qui tourne à vide.

De même, au début du *Commencement des douleurs*, la description d'une gigantesque tour de béton précède le constat du vol de cinq cent ans d'histoire :

l'arbre à palabres de béton, oeuvre de l'architecte Claude, mélange de voûtes audacieuses, de cabrements d'ogives, de projections diverses, mélange de ferrailles, de cuivre et de mortier, mariage d'hier et de demain, ouvrage définitif jeté comme une aventure sur le pont des temps [...] répétait à haute voix la seule chose que Hondo-Noote sût sans ambages ni ambiguïté : on nous avait piqué cinq siècles⁵⁹⁶.

à mon avis, précèdera la mort du Monde. Notre logique actuelle est basée sur le cannibalisme : cannibalisme économique, culturel, moral, philosophique et même esthétique » : Sony Labou Tansi, « La tâche de l'écrivain », in Peter Hammer Verlag, *Auteurs africains, vous avez la parole*, Allemagne, 1986. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 179].

⁵⁹⁵« Si je lance un SOS forêt tropicale, tu devrais, mon cher Christian, être viscéralement concerné par la catastrophe qu'enfante sous nos yeux la spécialisation du Kongo en pays exportateur de bois, base même de l'éventrement de la forêt tropicale étant entendu que cette forêt nous est vitale à tous les deux, quoi qu'en disent les niveaux de vie ». Voir Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁹⁶Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 14.

Là encore, l'accumulation d'éléments architecturaux et minéraux coïncide avec le trou dans l'histoire. La tour en est même la matérialisation et la preuve puisqu'elle *accuse* – dans les deux sens du terme – la spoliation du temps et des ressources. Toute la pensée du Capitalocène se trouve condensée dans la disposition et l'ampleur de cette phrase, agencée comme une période où la protase construit ce que la clause met à terre. De plus, l'ironie vient elle aussi déconstruire le projet faramineux : la présence du champ sémantique du mouvement singe le rêve d'une incarnation architecturale de l'idée du Progrès. Quant à la périphrase de l'« arbre à palabres de béton » qui désigne la tour, elle indique que cet immeuble est fait des mots et des rêves de ceux qui, oublieux de l'Histoire, ne croient qu'au progrès industriel. L'antithèse entre la métaphore enthousiaste du « pont des temps » et l'image amère du vol des siècles révèle qu'il existe réellement un gouffre entre le passé et le futur, que ni une tour gigantesque ni de beaux discours ne peuvent combler. Mis en avant par Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, le concept de Capitalocène permet notamment de revoir l'histoire de l'économie-monde à l'aune des flux mondiaux, montrant qu'il s'agit d'échanges inégaux en termes de matières, d'énergies, de thermodynamique et d'empreinte écologique, et révélant que l'envers de l'accumulation capitaliste est fait de trous. Aussi pourrait-on dire que Sony trame des *phrases de [dé]possession* pour perforer l'empire des images coloniales dans l'espace romanesque. En cela, il « fait parler la possession à rebours de l'appropriation sociale » par la « réinvention d'une contradiction signifiante »⁵⁹⁷, que Laurent Dubreuil appelle de ses vœux.

Dans le cas de la tour du *Commencement des douleurs*, l'écho entre le trou dans l'histoire et les trous dans le paysage est d'autant plus fort que le bâtiment incarne le succès de l'extractivisme congolais. En effet, l'architecte Claude dont il est fait mention pourrait évoquer l'architecte belge Claude Strebelle qui construit en 1977 la tour de la Sozacom – la Société générale des minerais – à Kinshasa. Elle est plus couramment appelée tour Gécamine⁵⁹⁸ en référence à la « Générale des carrières et des mines » qui, après l'Indépendance, a été la grande société d'État exploitant les mines du Katanga. Elle précède la tour Elf construite à Brazzaville en 1986, trois ans avant le début de l'écriture du

⁵⁹⁷Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, op. cit., p. 103.

⁵⁹⁸Dans son roman *Généalogie d'une banalité*, Sinzo Aanza explique dans une note que la Gécamine régula la vie des habitants des grandes villes de cette région qui tous dépendaient d'elle, travaillaient pour elle, ou étaient sous sa tutelle. Pour des raisons peu claires sous Mobutu, le secteur minier s'est délité, conduisant à la privatisation et à l'accaparement des mines par des investisseurs étrangers. Voir Sinzo Aanza, *Généalogie d'une banalité*, La Roque d'Anthéron, éditions Vents d'ailleurs, 2015, p. 39. Il s'agit d'éléments que j'avais présentés dans une communication « Défendre une zone contre l'effondrement des prospections minières. Lecture de Kossi Éfoui et Sinzo Aanza », lors d'une Journée d'études interdisciplinaires « Espace(s) & Conflit(s) », organisée par les doctorants de l'équipe TELEM, à l'Université Bordeaux-Montaigne, en octobre 2018, à paraître.

Commencement des douleurs. Ce gratte-ciel abrite alors les bureaux de la compagnie pétrolière Elf, l'ancêtre du groupe Total⁵⁹⁹.

Par ailleurs, un autre immeuble est élevé dans le roman avant d'être mis à terre par une tempête. Il s'agit de la tour Effassar, un bloc de solidité de « cent mille tonnes de granite cru, quatre-vingt-douze étages, mille soixante-seize pieds d'envergure⁶⁰⁰ ». Le nom Effassar semble mêler des bribes de différentes tours, évoquant les noms d'Eiffel et d'Elf, tout en faisant entendre le risque de *l'affaïssement* ou de *l'effacement* – d'autant plus que *tour* est un anagramme de *trou*. Et c'est en effet ce qui se produit, puisque la description de la solidité matérielle de la tour Effassar est immédiatement suivie du tableau de sa déchéance : « sa fière tête qui naguère grattait les nuages gis[ait] en morceaux dans les boues et les immondices⁶⁰¹ ». Les matériaux résistants qui la composent, tels que l'or et le cuivre dont la narration fait mention, ploient et rompent devant la tempête. Ils semblent même redevenir poussière au contact de la boue et des eaux usées des ruelles crevassées d'Hondo-Noote. La décomposition des matériaux industriels va de pair avec le mouvement descendant qui se ressent fortement dans la chute de la description. Le gratte-ciel imposant qui semblait toucher le firmament, jusqu'à oser racler le ciel, mord désormais la poussière. Après l'ouragan sonyen, il n'est plus de tour céleste qui puisse « brouter les nuages », à l'instar de la « Tour Eiffel » de Maurice Carême dont la « tête est dans le ciel »⁶⁰². Ainsi, dans le mouvement de creusement des trous, la syntaxe sonyenne joue aussi un rôle puisqu'en imitant le geste architecte progressiste, elle mime l'extraction et empile des matériaux pour mieux montrer la vanité de telles pratiques progressistes⁶⁰³.

Le motif pétrolier n'est pas l'apanage de Sony. Il irrigue la littérature africaine contemporaine, à l'exemple du roman de l'écrivain togolais Kossi Efoui, *L'ombre des choses à venir*, qui s'ouvre sur le culte ironique rendu à la divinité pétrolière : « Pétrole est le nom

599François-Xavier Verschave explique que, alors qu'il est endetté et obligé de se tourner vers la Banque mondiale et le FMI, le Congo s'apprête à réaliser « le rêve le plus "cher" des dirigeants congolais, une tour de 20 étages pour faire "la pige" aux immeubles de Kinshasa ». Voir François-Xavier Verschave, *L'envers de la dette*, op. cit., p. 21.

600Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 98.

601Ibid.

602À la lecture de Sony, me revient ce poème de Maurice Carême, que j'ai appris dans mon enfance : « Mais oui, je suis une girafe, / M'a raconté la tour Eiffel, / Et si ma tête est dans le ciel, / C'est pour mieux brouter les nuages, / Car ils me rendent éternelle ».

603Comme nous l'apprend Ninon Chavoz, on retrouve une tentative d'écroulement similaire des tours modernes dans le tableau *Les Tours de Babel dans le monde* du peintre congolais Chéri Samba. L'œuvre représente l'effondrement d'édifices berlinois, soviétique, yéménite, coréen, yougoslave et tchécoslovaque, comme autant de symbole d'une libération : « Seule la Babel africaine demeure debout, et sa persistance, déplorée par le peintre, cause le malheur des personnages représentés. [...] Sous le pinceau de Chéri Samba, la figuration cartographique devient ainsi prétexte à la dénonciation récurrente d'un état postcolonial qui porte les stigmates des interventions extérieures ». Voir Ninon Chavoz, *Éloge des ratés. Huit portraits de l'auteur francophone en encyclopédiste*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2020, p. 33.

propre que nul ne prononce en vain⁶⁰⁴ ». Au-delà du continent africain, on peut également penser au poète palestinien Ashraf Fayad, résidant en Arabie Saoudite et condamné à mort le 17 novembre 2015 pour apostasie. Sa poésie n'est pas du goût de la charia wahhabite car elle conteste une société pétrolière qui repose sur la terreur et la négation des droits de l'homme et qui mêle politique et religion intégriste. « Les bulles noires de pétrole / Se promènent parmi tes cellules⁶⁰⁵ », écrit ironiquement et mélancoliquement le poète, avant d'ajouter : « Le pétrole n'a de mal ni de dégât / Que l'atmosphère polluée par la pauvreté qu'il laisse⁶⁰⁶ ».

De même, en octobre 2012, Patrice Yengo « murmure⁶⁰⁷ » des poèmes à un Congo au bord de la guerre civile, la première guerre des milices qui opposera les Cobras de l'ex (et futur) président Denis Sassou-Nguesso, ainsi que les Ninjas de Bernard Kolélas, aux Coyotes et Zoulous du président Pascal Lissouba. Aussitôt, le *casus belli* politique et économique, marqué par le désir conjoint d'être à la tête de l'État et de contrôler la rente pétrolier, prend une coloration ethnique. Alors, la voix de Patrice Yengo souffle des poèmes, parce que son pays « dyspnéique⁶⁰⁸ » est en train d'étouffer :

[...] Pour les collations du développement, de l'ajustement structurel, du renforcement des billesvesées, du leadership et autres fariboles.

Fatras oscillaire du cours du pétrole. Endémique,

La perversité tératologique des mots d'ordre est de tertre :

Sur la pâte molle de nos identités d'argile, le mal des mots.

Combien de tombes encore à creuser au nom de l'ethnie⁶⁰⁹ ? [...]

L'identité « d'argile » commune est altérée par les mots ethniques qui opposent les citoyens les uns aux autres, au nom d'un pouvoir économique pétrolier, pourtant offert par la même terre argileuse qui les rassemble. Le poète Patrice Yengo paraît répondre en écho à Sony qui s'interroge en kikongo dans un de ses poèmes : « D'où vient le Congo⁶¹⁰ ? ». Dans l'avant-texte de ses trois poèmes, Patrice Yengo précise en effet la question sonyenne : « Ou plus exactement : de quoi serait fait ce pays qui est autant un fleuve, un Verbe, qu'une invitation au voyage, à la paix ? Sinon de chair, la chair Congo dont se repaissent les prédateurs en tout genre qui hantent son histoire⁶¹¹ ». C'est cette prédation que représente Sony à travers l'image

604 Kossi Efoui, incipit de *L'ombre des choses à venir*, Seuil, 2011, p. 11.

605 Ashraf Fayad, « Des bienfaits du pétrole sur le sang » [extrait], *Instructions, à l'intérieur*, traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, Pantin, éditions Le Temps des cerises/Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne, 2016, p. 27.

606 Ashraf Fayadh, « Du mérite du pétrole sur le sang » [version plus longue], traduction Tahar Bekri, *Atta'limât biddâkhil (Instructions de l'intérieur)*, Beyrouth (Liban), Éditions Al Farabi, 2007, p. 35. URL : <https://arablit.org/2016/01/14/in-french-translation-les-moustaches-de-frida-kalo-and-other-poems/>

607 Patrice Yengo, « Trois murmures... en un cri », *Continents manuscrits* [En ligne], 4 | 2015. URL : <https://coma.revues.org/531>

608 Patrice Yengo, « Tendresse buissonnières », *ibid.*

609 *Ibid.*

610 Sony Labou Tansi, « Ngana Kongo », *Poèmes, op. cit.*, p. 1210.

611 *Ibid.*

obsédante du trou, parce que la main mise sur les ressources pétrolières hante l'histoire du Congo mais aussi son Verbe.

2.3.3 Les trous à venir ou le risque d'un « désastre planétaire⁶¹² » déjà en marche

L'image du trou déclinée par Sony se retrouve enfin dans la dette, ce trou économique responsable du sous-développement⁶¹³. Ce dernier est en effet le pendant de l'exploitation pétrolière de l'Occident dont la logique de prédation se caractérise par « l'accaparement de deux rentes : les matières premières et l'aide publique au développement⁶¹⁴ », comme l'analyse François-Xavier Verschave dans *L'envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo Brazzaville*. Le problème de la dilapidation des matières premières africaines⁶¹⁵ occupe d'ailleurs Sony pendant toute la décennie 1980 : jusqu'à la Conférence Nationale congolaise de 1990 qui signe la fin du parti unique, il s'insurge contre l'État-hernié qui a soumis son pays aux « frisson mortifié du prix des matières premières⁶¹⁶ ». À partir de 1990 et durant toute la décennie suivante, il accuse ouvertement les stratégies de sous-développement qui sont mises en place par des instances comme le FMI, constituant *l'envers de la dette africaine*⁶¹⁷. Avec la fin de la Guerre Froide, il exprime sa vision du basculement d'une Guerre mondiale à une « guerre des mondes⁶¹⁸ ». D'après lui, cette nouvelle forme de conflit repose sur la fabrique de périphéries pourvoyeuses de matières premières – on se souvient de l'éventrement de la forêt équatoriale – pour les centres que constituent les « économies de gâchis injustifiables⁶¹⁹ » des pays nantis. En 1992, il prophétise ainsi « cataclysme écologique », « la gangrène économique » et « l'ampleur du désarroi social »⁶²⁰ caractéristiques des asymétries créées par le système-monde capitaliste inégalitaire. L'image filée du trou sonyen témoigne donc de la prolongation de l'exploitation des terres et des

612 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 165.

613 « Après cinq siècles de concubinages, [...] Nous sommes tous copropriétaires du sous-développement – le développement des nantis ne tient pas à la simple couleur de leur génie ; il ne peut historiquement se concevoir comme une somme perniciose des énergies conjuguées du peuple humain tout entier ». C'est le personnage de Walante qui parle. Voir Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 116.

614 François-Xavier Verschave, *L'envers de la dette*, op. cit., p. 13.

615 Sony Labou Tansi, « L'Afrique vierge », *Encre, sueur, salive et sang*, Paris, Seuil, 2015, p. 119. [lettre publiée dans *Africa International*, n°215, avril 1989].

616 Sony Labou Tansi, « Lettre aux Africains sous couvert du Parti Punique », *ibid.*, op. cit., p. 136.

617 Voir Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 143. Voir aussi *La Semaine africaine* (Brazzaville), n°1857-58, 2 août 1990.

618 *Ibid.* p. 145-146.

619 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *ibid.*, p. 164.

620 *Ibid.*, *ibid.*, p. 165. Voir aussi *L'Événement européen*, n°19, septembre 1992.

hommes depuis les empires coloniaux jusqu'à la fin du XXème siècle⁶²¹. Et Sony pressent que tout cela s'intensifiera au XXIème siècle.

La dette est un trou explosif qui réunit l'histoire coloniale passée et l'histoire planétaire en train de se faire. Dans une lettre adressée aux Compagnies industrielles occidentales qu'il écrit à la fin de l'été 1992, Sony insiste sur l'émergence de nouveaux points cardinaux à mesure que le néolibéralisme repolarisent les rapports sociaux à l'échelle mondiale. Il interroge alors les dirigeants des industries du Nord sur la place de la liberté au sein du système capitaliste gabegie qui fabrique la pauvreté :

l'histoire prend la mauvaise coutume de cacher son passé immédiat dans les trous d'une vaste démagogie mondiale qui a pour sobriquet courant « la dette », forme pasteurisée de l'esclavage et la traite des humains⁶²².

La dette est dissimulée dans des trous qui servent provisoirement à masquer l'hypocrisie internationale. En réalité, elle est un abyme sans fond dans lequel les pays appauvris sont enfoncés par les pays pourvoyeurs de crédits, qui profitent des garanties offertes en retour pour s'enrichir. Cependant, si la charlatanerie est une perceuse à crédit, l'écrivain crée en retour des trous qui viennent perforer le système. En effet, la formule « les trous d'une vaste démagogie mondiale » peut se lire à la fois dans un sens actif, *la démagogie crée des trous*, ou passif, *la démagogie est un trou*. Il me semble que le sens passif convient mieux à la « forme pasteurisée » qui pourrait d'ailleurs constituer la définition d'un trou, puisque l'aseptisation d'un milieu conduit au vide absolu et donc à une forme vide. L'esclavage est vidé de sa substance historique mais ses contours demeurent : il devient ainsi un trou dont le vide est dangereux puisqu'il se remplit d'une intensité telle qu'il risque d'exploser.

À travers l'image de la dette comme un trou transperçant, l'écrivain témoigne d'un système qui se vide de lui-même en creusant les écarts sociaux. Ainsi Sony signale-t-il surtout qu'aux trous d'un système économique correspondent des endettés humains. Il achève sa lettre en montrant que les trous humains deviennent des humains troués, qui sont vidés de toute valeur positive et que la pauvreté a fini par étouffer. Il s'interroge alors sur la place des humains transpercés de crédits dans le monde contemporain, dès lors qu'ils sont de plus en plus nombreux : « Quelle est la place de la pauvreté dans un monde qui a mal au ventre ?⁶²³ ». Dans un ultime retournement, Sony montre que la pauvreté des périphéries provient en réalité du centre. Ce dernier est présenté comme un ventre qui se vide sans

621Christina Kullberg, « L'écriture arborescente de la Caraïbe : esquisse d'une écopoétique en situation », *art. cit.*, §6.

622Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 167.

623Ibid.

encore s'en rendre compte, à mesure qu'il ponctionne jusqu'à la lie toutes les ressources qui lui permettent d'exister.

La dette se révèle aussi être un trou écologique qui ne peut que se creuser. Le système sonyen ne repose pas sur le principe des vases communicants : le vide des périphéries annonce celui des centres. Pour Sony en effet, « ce siècle vient avec un trou aux ventres⁶²⁴ », à la fois parce que les ressources du ventre de la terre s'épuisent mais aussi parce les ventres du monde – les Européens enrichis – sont menacés par le vide si l'Afrique meurt. Ainsi l'écrivain congolais fait-il planer l'ombre du trou sur les pays riches, comme pour leur rappeler la dette écologique qu'ils ont contractée à l'égard des pays appauvris. En ce sens, « le trou aux ventres » sonyen serait l'autre nom de la « dette écologique⁶²⁵ », qui est au cœur de l'histoire du Capitalocène.

À la suite des écologistes indiens qui s'étaient exprimés à ce sujet avant le sommet de Rio de 1992, Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz rappellent l'endettement historique que les pays riches ont contracté en matière d'écologie :

l'Occident est "redevable" à l'Afrique, mais aussi à l'Amérique et à l'Asie, de son essor industriel. Ce dernier et donc l'entrée dans l'Anthropocène furent rendus possibles par l'échange écologique inégal avec ces régions au XVIII^e et XIX^e siècles⁶²⁶.

Les échanges entre le centre qui s'enrichit et les périphériques qu'il appauvrit sont écologiquement inégaux⁶²⁷. L'inégalité ne fait que se creuser à mesure que les échanges augmentent et que les déséquilibres économiques se font sentir. Le motif du trou sonyen permet d'exposer l'interdépendance économique des pays à l'échelle mondiale. Si les pays du tiers monde sont placés dans une situation de dépendance économique à cause des infrastructures nécessaires au drainage des ressources, les pays nantis qui dépendent de ces dernières courent également à leur perte.

Enfin, des formules sonyennes permettent en particulier d'exprimer l'ampleur de l'extractivisme qui caractérise « ce siècle troué⁶²⁸ ». À la fin de l'année 1991, Sony s'engage sur ce sujet dans ses textes essayistiques de la fin des années 1980 et du début des années

624 Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 146.

625 Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, op. cit., p. 252.

626 *Ibid.*, p. 261.

627 Le concept est de Alf Hornborg. Voir Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, op. cit., p. 259. Voir aussi Alf Hornborg, *Global Ecology and Unequal Exchange. Fetishism in a zero-sum world*, Routledge, 2011.

628 Sony Labou Tansi, « Vingt-sept », *La Vie privée de Satan*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 472.

1990. Il écrit une « Lettre d'un coopéré à un coopérant⁶²⁹ » dans laquelle il mobilise des verbes liés à des processus d'excavation des ressources congolaises.

D'abord, c'est le verbe « tremper » qu'il cite, comme pour montrer la plongée générale dans l'économie des concessions forestières et minières de l'ère coloniale. Sony dénonce le fait que « les pays noirs trempaient dans l'esquisse du bon vouloir des compagnies concessionnaires⁶³⁰ ». L'usage du verbe « tremper » évoque sans détour la compromission et la corruption qui caractérisait l'administration coloniale de la fin du XIX^{ème} siècle. Il suggère aussi un lieu de trempage, une cavité qui commence à se former dès l'époque où les compagnies avaient le monopole sur des ressources et se rendaient déjà responsables de nombreuses prédations. Dans sa lettre essayistique, Sony désigne nommément la CFHBC [Compagnie française du Haut et Bas-Congo], la SCKN [Société commerciale du Kouilou-Niari], ou encore l'Union minière du Katanga. Même si l'écrivain ne cite pas explicitement Elf puisque ce serait anachronique, il semble que la compagnie pétrolière qui sévit au Congo dans les années 1990 est également pointée du doigt par l'énumération des anciennes concessions minières et forestières ayant l'octroi du caoutchouc, du palmier à huile, du tabac, du café, de l'ivoire mais aussi du cuivre congolais⁶³¹.

Ensuite, c'est le verbe « drainer » qui est employé pour désigner l'extraction des ressources du Congo et leur exfiltration hors du territoire. Toutes deux ont été rendues possibles par la construction du chemin de fer Congo-Océan entre 1921 et 1934. Dans sa lettre, Sony affirme que ce chemin de fer qui a soumis les populations locales au travail forcé et causé la mort de 20 000 congolais⁶³² a bien été « conçu pour drainer vers l'Atlantique des denrées et matières premières de l'Afrique centrale franco-françaises⁶³³ ». Selon Sony cette

629 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 147-153.
630 *Ibid.*, p. 149.

631 Ces concessions s'appuyaient illégalement sur le travail forcé des congolais et sur des chantages criminels, notamment la séquestration des femmes des travailleurs comme monnaie d'échange contre les récoltes de caoutchouc. C'est ce que raconte notamment le « Rapport de de Brazza », remis au jour récemment par une bande-dessinée qui illustre le scandale rapporté par un rapport étouffé de Savorgnan de Brazza, en s'appuyant sur les travaux de l'historienne, Catherine Coquery-Vidrovitch, qui a retrouvé ce document en 1966. Voir Tristan Thil et Vincent Bailly (dessinateur), *Congo 1905, Le Rapport Brazza, le premier secret d'Etat de la « Françafrique »*, Paris, Éditions Futuropolis, 2018. Voir aussi le site internet de la Compagnie Française du Haut et du Bas-Congo, (CFHBC), Groupe Société financière du Congo français, mis en ligne en 2014, modifié en 2019. URL : http://entreprises-coloniales.fr/afrique-equatoriale/Haut_et_Bas-Congo.pdf ; http://entreprises-coloniales.fr/afrique-equatoriale/Proprietaire_Kouilou-Niari.pdf

632 C'était l'objet d'une conférence d'Olivier Le Cour Grandmaison qui s'est tenue à l'Institut français de Brazzaville le 14 décembre 2018 lors du festival Manstina sur scène. Le politologue soutient notamment la commission d'enquête à l'encontre de l'entreprise Spie-Batignolles, issue de la construction du chemin de fer colonial. Voir aussi Olivier Le Cour Grandmaison, « Chemin de fer Congo-Océan : Spie-Batignolles doit rendre des comptes », les blogs de Médiapart[en ligne], 24 mai 2013, URL : <https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/240513/chemin-de-fer-congo-ocean-spie-batignolles-doit-rendre-des-comptes>

633 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 151.

pratique de l'attraction des ressources grâce aux infrastructures⁶³⁴ laisse l'Afrique à l'état de « résidu⁶³⁵ ». Trouée de toute part, la terre africaine est un lambeau qui reste de la digestion occidentale. Les déchirures et les spoliations touchent le territoire, mais aussi l'identité africaine, dont l'usurpation transparaît à travers la formule sonyenne ironique de *l'Afrique centrale franco-française*.

Après, vient le verbe « éventrer » qui caractérise le saccage de la grande forêt équatoriale, dont une partie se situe au nord du Congo. Sony lance « un SOS forêt tropicale⁶³⁶ », depuis cette forêt et en son nom. Il lui faut alerter sur le fait que « la forêt tropicale [...] est aujourd'hui éventrée, dévastée et pillée pour des bagatelles⁶³⁷ ». L'énumération des participes passés laisse imaginer l'ampleur des trous causés par les ouvertures et les dépouillements de toute sorte qui sont pratiqués dans la forêt primaire. En 2019, le même SOS est d'ailleurs lancé depuis l'autre forêt équatoriale par un poète portugais qui, au cœur de l'Amazonie, traduit les essais de Sony⁶³⁸. Dans sa lettre, Sony rappelle encore au coopérant occidental à qui il s'adresse que les trous dans la forêt risquent d'être mortels pour tous les deux, puisque cette dernière recycle d'immenses quantités de gaz carbonique.

Enfin, dans une autre lettre sonyenne intitulée « L'Afrique vierge », écrite au printemps 1989⁶³⁹, c'est le verbe « dilapider⁶⁴⁰ » qui est choisi par l'écrivain. Il décrit alors les pratiques extractivistes contemporaines qui creusent des trous dans les forêts et les sous-sols pétrolifères. Devant l'importance de ces gaspillages écologiques, Sony annonce un nouveau futur trou, puisqu'il prévoit la pénurie de carburant à venir. Pour éviter la fabrique des trous matériels, il promet que les résistances spirituelles sont encore bien pleines : « nous n'avons pas crevé notre génie intime », affirme-t-il, « notre réserve de virginité reste insondable »⁶⁴¹. Le verbe « crever » qui dit le geste de percer violemment est sous la négation et la métaphore de la « réserve » s'oppose à celle du trou. De même, la « virginité » fonctionne en antithèse avec les pratiques de perforation dénoncées. Le procédé de la trouée est ainsi mis en échec par l'introduction de provisions d'espairs. Vide ou plein, le trou sonyen semble donc cacher en son sein autant d'inquiétude que d'optimisme. Ainsi Sony achève-t-il sa « Lettre d'un

634 dont on se souvient que Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz les désignent comme constitutives de la « seconde nature » du Capitalocène.

635 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 151.

636 *Ibid.*, p. 153.

637 *Ibid.*, p. 152-153.

638 Voir « Au cœur de l'Amazonie, Takashi "traduisait l'écrivain congolais Sony Labou Tansi" » sur la page Facebook de Sony Labou Tansi, 5 décembre 2019. Voir aussi Patrick Deville, *Amazonia*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2019, p. 86.

639 Elle est donc un peu plus ancienne que la « Lettre d'un coopéré à un coopérant ».

640 Sony Labou Tansi, « L'Afrique vierge », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 119. Voir aussi *Africa International*, n° 215, avril 1989.

641 *Ibid.*

coopéré à un coopérant », demandant à son destinataire de lui écrire pour répondre à « cette somme de peurs et d'espérances⁶⁴² » qu'il lui envoie.

Finalement, les œuvres sonyennes du Capitalocène évoluent en fonction des événements historiques des décennies 1980 et 1990 qui marquent la vision du monde de l'écrivain, comme en témoignent ses prises de paroles engagées que Greta Rodriguez-Antoniotti a rassemblées dans l'ouvrage posthume *Encre, sueur, salive et sang*. En 1981 – soit vingt ans après les indépendances – Sony dénonce le projet néocolonial de domination des ressources imposé par les sociétés de consommation⁶⁴³. Les cibles de la critique sonyenne sont surtout occidentales, et c'est en particulier l'Amérique du Nord que l'écrivain blâme depuis sa découverte de New York au début des années 1980.

Pour autant, l'écrivain n'en oublie pas que la lutte doit être menée au niveau national, comme en témoigne son engagement politique en 1991, lors de la Conférence Nationale au Congo-Brazzaville :

La puissance de tout le déballage actuel fait que le discours est devenu un peu magique. Maintenant, il faut ramener le discours vers la réalité sans être dupe. Ce qu'on voudrait réussir, c'est essayer de gommer les douze ans de la gestion de Sassou-Nguesso, durant lesquels il y a eu corruption et fuite de capitaux⁶⁴⁴

Sony s'intéresse à la réalité concrète des dilapidations économiques du président Denis Sassou-Nguesso qui a pris le pouvoir en 1979 – et qui règne encore, malgré la guerre civile qui a fait rage au Congo entre 1993 et 1997. Il prend alors conscience qu'il lui faut lutter contre les discours enchanteurs des pratiques politiques et capitalistes sorcières qui fascinent.

642 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *op. cit.*, p. 153.

643 Voir Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 54-62.

644 Sony Labou Tansi, dans « Les enjeux du changement congolais. Sony Labou Tansi commente les débats de la Conférence Nationale au Congo », entretien avec François Landesman, *La Lettre des Reporters sans frontières*, n° 26, juin 1991. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 351].

Chapitre 3. Les complémentations nominales anticapitalistes

Dans le mitan des années 1980, Sony présente ses œuvres comme des mises en accusation. En 1988, dans l'avertissement de son roman *Les Yeux du Volcan*, Sony reprend à son compte le vocabulaire juridique :

Ce livre est un procès : la bête des tiers mondes que je suis se constitue partie civile. La défense de l'accusé est assurée par maître Fantaisie. Les pièces à conviction versées au dossier sont : l'amour des mots, quelques verres de bière, une femme que j'aime, quelques amis de longue date... L'art, c'est aussi le toupet de trouver des non-lieux de sérénité⁶⁴⁵.

L'affaire concerne une infraction sur le Tiers monde, défendu par l'écrivain qui se présente devant la Cour comme un animal – une « bête » –, faisant ainsi valoir à la fois sa férocité et sa distinction du reste de l'humanité. L'objet des poursuites judiciaires entamées par le conteur n'est pas nommé : sans doute accuse-t-il le reste du monde – les *deux tiers* –, d'en exclure le « tiers » restant. La fiction imaginée par Sony s'apprête à porter cette plainte, mais sous des traits moins « fantaisistes » que réalistes puisque « tout se passe à Brazzaville, ancienne capitale de la France⁶⁴⁶ ». Or, dans la sérieuse affaire pénale que mène l'écrivain, les documents nécessaires à la recherche de la vérité s'appuient sur des éléments qui pourraient paraître futiles : il s'agit bien de rendre justice aux tiers monde en s'appuyant sur des figures chimériques. Cependant, tout en faisant « un procès pour rire⁶⁴⁷ », Sony n'en délaisse pas pour autant la dénonciation et le rétablissement de la justice. Selon lui, l'art est le seul moyen de parvenir à la réconciliation entre le tiers monde et les deux tiers restant, qu'il souhaite vivement voir advenir.

À la même période, dans *Moi, veuve de l'empire*, Sony entame une nouvelle procédure judiciaire contre l'ancien empire colonial occidental :

Je me constitue partie civile dans le procès qui oppose la cause humaine à l'arrogance inculte des Nations, le bâclage à la raison d'espérer, l'avenir à la disparition effroyable de la race des hommes. Je plaide pour la vie puisque la mort totale est un crime. Nous sommes tous des veuves de l'Empire. Rions ce rire tragique qui peuple nos larmes⁶⁴⁸.

Les causes défendues dans ce tribunal prennent une nouvelle tournure car l'écrivain qui se constitue toujours partie civile représente cette fois des valeurs, comme « l'espoir », « l'avenir » ou « la cause humaine ». Dans ce procès de la vie devant la mort, Sony se tient debout face aux Nations qu'il accuse de « crime » ou de « bâclage » et qu'il rend responsable de la « disparition de la race des hommes », pas moins. L'enjeu de ce tribunal est d'éviter « la

645 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., quatrième de couverture.

646 Ibid.

647 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 11.

648 Sony Labou Tansi, *Moi Cléopâtre Veuve de la Troisième Chute de l'Empire*, manuscrit, op. cit.

mort totale » et la particularité du plaidoyer de l'avocat Sony est de s'adresser à tous, créant un nous humain qui dépasse les fractions mondiales. Dans la pièce, la rhétorique d'accusation du dramaturge congolais est reprise par la plaidoirie polyphonique des griots Marcus Bibulu et Lasso :

Nous, [*commence Marcus Bibulu*]
posté[s] à toutes les fenêtres
de l'humanité [...]
Nous, [*poursuit Lasso*]
occupé[s]
à raccommoder l'humanité
et les trous béants que l'imbécilité
a fait dans les culottes de l'Histoire,
allons ce jour
présenter [...]
[*et Marcus Bibulu de compléter*] les arriérés
de conscience
et la facture impayée
que voici —⁶⁴⁹

Marcus Bibulu et Lasso sont à leur poste d'observateur du monde, tels des guetteurs ou des avatars d'un *speculator*⁶⁵⁰. De là, ils prennent connaissance d'un danger et adressent un signal d'alarme à l'humanité. Les griots se définissent comme des maîtres et passeurs d'une parole « inséparable du devenir de la communauté⁶⁵¹ » : aussi les personnages sonyens se disent-ils « intérimaires de l'Empire / pontif et sacrificateur / de toutes les races⁶⁵² ». Ils s'inscrivent dans la communauté humaine internationale et leur parole est inextricablement liée à l'avenir du monde entier. Telles de nouvelles Parques burlesques, ils s'efforcent de reprendre les sous-vêtements humains à l'état de lambeaux, mêlant ainsi le rire aux larmes comme le souhaite Sony. Aussi le comique de leur audit financier n'enlève-t-il rien au sérieux du bilan comptable désastreux de l'Empire. Risquant leur vie en lui demandant le règlement de ses comptes, ils sont en quelque sorte des lanceurs d'alerte et c'est en connaissance de cause qu'ils agissent.

Outre ces deux œuvres, les procès sonyens se tiennent en particulier dans les textes critiques de l'écrivain. Ses lettres ouvertes ou ses courts essais sont écrits entre 1981 et 1992, pour des journaux africains comme *Bingo*, *Africa international*, *La Semaine africaine*, voire français, *Libération* par exemple. Ces textes ont été rassemblés par Greta Rodriguez-

⁶⁴⁹*Ibid.*

⁶⁵⁰sur la philosophie spéculative de Whitehead comme pratique du guet, voir Didier Debaise et Isabelle Stengers, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », dans *Multitudes* n° 65, 2016/4, p. 82-89. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2016-4-page-82.htm>

⁶⁵¹Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 456. Sur la figure du griot, je m'inspire du mémoire d'Alice Lefilleul, « Le griot maître de la parole », Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2010.

⁶⁵²Sony Labou Tansi, *Moi Cléopâtre Veuve de la Troisième Chute de l'Empire*, manuscrit, *op. cit.*

Antoniotti dans un ouvrage posthume, *Sony Labou Tansi, Encre, sueur, salive et sang*⁶⁵³. Je voudrais examiner comment Sony instruit ses procès, en me centrant sur ses formules prophétiques qui s'appuient sur des compléments du nom. En travaillant sur la complémentation nominale, l'écrivain s'emploie à désenchanter les fétichisations capitalistes et à dire les logiques de *décomplémentation*⁶⁵⁴, à l'oeuvre dans le Capitalocène.

3.1 Forger des phrases de *dépossession*

Entre l'appel aux « sage-femmes d'une conscience⁶⁵⁵ » en 1981 et la facture des « arriérés / de conscience⁶⁵⁶ » en 1986, Sony alerte sur la folie du monde et engage à choisir la lucidité. Les avertissements variés qu'il formule jouent en particulier sur différentes complémentations nominales. La première expression espère que des accoucheuses clairvoyantes en fassent naître d'autres, afin de mieux conjurer l'état mortifère du monde. Quant à la seconde sentence, elle enjoint les pays du Nord à reconnaître leur responsabilité face aux multiples saccages mondiaux, dans le dessein de les faire changer. Ainsi, par le biais de formules binominales construites sur des associations contradictoires ou des jeux de retournements, Sony semble tramer *des phrases de [dé]possession*.

Pour analyser ces formules sonyennes, je reprends ici la « phrase de possession » que Laurent Dubreuil analyse dans *L'Empire du langage* et dont nous avons déjà parlé à propos du motif du trou sonyen. Dans *L'Empire du langage*, Laurent Dubreuil étudie les phrases coloniales comme autant d'opérations langagières qui maintiennent des états de possession impériale. Pour s'en libérer, il s'agit de les « déformer⁶⁵⁷ ». Aussi la littérature est-elle le lieu propice : elle permet à la fois de comprendre l'expérience de la possession et d'en faire cesser « l'envoûtement⁶⁵⁸ » phraséologique. La lutte que mène Sony est donc faite de mots et je voudrais en particulier montrer que son usage du complément du nom favorise la création de ce que Laurent Dubreuil appelle une « contradiction signifiante⁶⁵⁹ ».

653 Voir Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit.

654 Je vais m'expliquer sur ce terme dans ce chapitre.

655 Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 54.

656 Sony Labou Tansi, *Moi Cléopâtre Veuve de la Troisième Chute de l'Empire*, manuscrit, op. cit.

657 Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, op. cit., p. 77.

658 Ibid., p. 103.

659 Ibid.

3.1.1 Révéler « les projets de déshumanisation » dans les années 1980

Dans les années 1980, sous le règne du Parti unique, Sony s'emploie à désigner les formes de complicités déshumanisantes – nationales et mondiales –, qui sont singulièrement à l'oeuvre au Congo. Fidèle à l'éthique de la vérité qu'il veut suivre, il se donne de constater l'état du monde. Dès 1981, dans sa « Lettre ouverte aux sage-femmes de la conscience », il décrie les injonctions au progrès car elles se font au détriment de l'humanité, réduite à n'être plus qu'« un bout de chair dans un monde mécanisé⁶⁶⁰ ». À travers des formules bien senties, Sony dresse le constat des nombreuses injustices qu'il observe au sein des relations mondiales et dont la complémentation est fondatrice à deux titres. D'une part, l'écriture sonyenne s'appuie sur la complémentation nominale pour faire le constat de relations internationales dévoyées. D'autre part, c'est paradoxalement par la forme de la complémentation que l'écrivain incrimine l'absence de liens justes, pour conjurer la fort mal nommée *coopération* internationale.

En premier lieu, Sony s'attache aux relations de « coopération⁶⁶¹ » ou de « concubinage⁶⁶² » qui définissent les relations entre l'Afrique des partis uniques et l'Europe dans les années 1980. Il montre combien ces termes qui suggèrent des collaborations symétriques sont en fait dévoyés. Reprenant ces termes employés et diffusés sans être questionnés, Sony examine comment la logique (post)coloniale persiste au travers de la « survivance de la phrase [de possession] toujours active⁶⁶³ », selon les mots de Laurent Dubreuil. Et, ce faisant, il s'applique à en déjouer la puissance.

Teintées d'ironie, les relations internationales sonyennes prennent l'aspect d'une cohabitation amoureuse officieuse qui dure depuis des centaines. Car il est bien question de « cinq siècles de concubinage⁶⁶⁴ ». L'association de la durée historique au compagnonnage rappelle que ce long chemin sentimental a été, pour le moins, semé d'esclavages et d'expropriations. Le complément du nom *concubinage* crée un effet de surprise comique, tout en ironisant par antiphrase sur le mariage des civilisations. L'ironie est également palpable lorsqu'en 1991, Sony écrit une lettre – sans doute fictive – à un coopérant nommé Christian, pour tenter de redéfinir les termes de ce qu'il appelle « notre coopération⁶⁶⁵ ».

660 Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *Ibid.*, p. 59.

661 Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Ibid.*, p. 151.

662 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, p. 116.

663 Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, *op. cit.*, p. 79.

664 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 116.

665 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Ibid.*, p. 151.

L'emploi de la première personne est ici antiphrastique puisque, pour l'écrivain congolais, « la coopération est une boîte de Pandore », voire un « tonneau des Danaïdes »⁶⁶⁶. À cet égard, les deux métaphores mythologiques font de la solidarité internationale l'origine de tous les maux humains et transforment les financements alloués en paniers percés. Ainsi Sony accuse-t-il l'association Nord-Sud de fonctionner elle aussi par antiphrase, en permettant moins l'émancipation des pays aidés qu'« un renforcement de la dépendance décisionnelle et opérationnelle des ex-colonies vis-à-vis des ex-métropoles »⁶⁶⁷.

Le ton des lettres ouvertes que Sony écrit au cours des années 1980 se fait plus virulent lorsqu'il s'agit de dénoncer le rôle que jouent les partis uniques nationaux, dans des relations de *coopération* internationale biaisées. Renommé « Parti Punique » par Sony dans une lettre ouverte écrite à la veille de la Conférence Nationale Congolaise, le Parti Congolais du Travail (PCT) de Denis Sassou Nguesso est présenté comme un parti colonial – l'adjectif *punique* étant associé aux colonies phéniciennes d'Afrique. Dans sa lettre, l'écrivain accuse en particulier le PCT d'« administrer de puissantes doses de polices politiques, de purges, de matraques, de gaz lacrymogènes, de forces armées nationales »⁶⁶⁸. La longue énumération des compléments du nom décline les remèdes prescrits par le médecin occidental, pour aider l'Afrique à mâter sa sauvagerie consubstantielle. Sony joue sur les deux acceptions du verbe *administrer*, pouvant signifier le fait de diriger ou de faire avaler : en tant qu'*administrateur* néocolonial, le Parti Punique congolais se charge de faire absorber le *pharmakon* à la nation malade. D'ailleurs, dans une lettre de la même année, Sony emploie de nouveau la métaphore médicale pour caractériser les relations morbides que la France entretient avec ses anciennes colonies, les forçant à « avaler continuellement la pilule du parti unique et des inégalités sociales »⁶⁶⁹. Comme pour les « puissantes doses de polices », les compléments du nom « parti unique » et « inégalités sociales » précisent la nature du remède. En énumérant des pratiques de répressions violentes qui l'accompagnent, ils mettent aussi en doute son efficacité curative. Par le biais des compléments du nom qui listent les calamités de la *coopération* (post)coloniale, Sony incrimine la complicité des partis uniques qui collaborent avec les puissances occidentales, au détriment de la santé nationale.

En deuxième lieu, Sony souhaite montrer que l'assujettissement des nations africaines aux pays occidentaux fait partie des logiques injustes mises en place par les anciens colons.

⁶⁶⁶*Ibid.*, p. 151-152.

⁶⁶⁷*Ibid.*, p. 149.

⁶⁶⁸Sony Labou Tansi, « Lettre aux Africains sous couvert du Parti Punique », *Ibid.*, p. 138.

⁶⁶⁹Sony Labou Tansi, « La France malade de ses anciennes colonies », *Ibid.*, p. 126. Voir aussi *Libération*, 5 mars 1990.

Loin d'être un simple dommage collatéral d'une *coopération* bienfaitrice, la situation de dépendance africaine en est un effet concerté.

Dès sa « Lettre ouverte aux sage-femmes de la conscience » de 1981, l'écrivain se charge d'éclairer les véritables logiques qui préside à la *coopération* internationale par le biais de périphrases, telles que « le grand projet raciste de déshumanisation », qui se décline en « projet colonial de déshumanisation » et apparaît comme « le plus grand et le plus honteux programme de déshumanisation de l'homme »⁶⁷⁰. Selon Sony, les rapports de soumission sont projetés et programmés, comme autant de « stratégie[s] »⁶⁷¹ d'oppressions culturelles, politiques et économiques. Le complément du nom « déshumanisation » qui leur est à chaque fois accolé permet d'insister sur l'objectif de sujétion qui guide en réalité les entreprises (post)coloniales. Dans les compléments du nom présents dans *Machin la Hernie*, la préposition *de* était particulièrement propice à indiquer l'origine⁶⁷². Les projets que blâment Sony n'ont donc pas pour vocation première de nier les êtres humains mais, plus pernicieusement, ils trouvent leur origine – leur « condition inconditionnelle »⁶⁷³, dit Sony – dans la *déshumanisation*. De ce fait, les arguments humanistes pour défendre de tels programme ne tiennent plus.

Dans sa lettre, Sony met d'ailleurs en procès la déshumanisation scientifique qui pousse à tout quantifier pour répondre à des logiques de rendements, en particulier dans les domaines techniques, militaires et économiques. En sage-femme d'une conscience nécessaire à tout changement, Sony clame donc que la *coopération* est faite d'injustice et de dépendance. Ici, c'est en particulier le complément du nom « déshumanisation » qui se charge de révéler l'envers des discours humanistes responsables de « l'invention du développement »⁶⁷⁴, pour reprendre les mots d'Arturo Escobar.

En troisième lieu, Sony insiste sur le fait que les relations internationales reposent sur une fraction – autrement dit une fracture – contenue dans la dénomination même de *tiers-monde*. Proposée en 1952 par Alfred Sauvy, la désignation d'un tiers-état mondial « renvoie à une conception géopolitique du monde », puisqu'elle caractérise les pays « qui dénoncent le colonialisme et qui refusent d'entrer dans l'un des deux camps antagonistes de la guerre

670 Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 55, 56, 57 et 59.

671 « la stratégie globale du grand projet » : *Ibid.*, p. 54.

672 Ludo Melis, *La préposition en français*, *op. cit.*, p. 98.

673 Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *op. cit.* p. 54.

674 Arturo Escobar, « L'invention du développement », traduction de Gilles Renaud pour *Dial* [en ligne], 27 février 2011, URL : <http://www.alterinfos.org/spip.php?article4942>. Voir le texte source, Arturo Escobar, « The Invention of Development », *Current History*, vol. 98, n° 631, novembre 1999, p. 382-387.

froide »⁶⁷⁵. Or, Sony revisite le concept : « ce troisième ou ce premier monde », qui, dans les années 1950, semblait pouvoir *s'ajouter* aux deux blocs de l'Ouest et de l'Est pour « lui aussi, être quelque chose »⁶⁷⁶, est devenu un fragment *soustrait* du monde.

Dans sa « Lettre ouverte aux sage-femmes de la conscience » de 1981, Sony fustige le grand partage mondial grâce à l'usage des compléments du nom, à même d'exprimer l'extraction d'un tiers de l'humanité. On y trouve en effet l'expression « l'homme du Tiers-Monde⁶⁷⁷ », qui cartographie le partage géopolitique du monde. Bien que l'on puisse voir le complément du nom « du Tiers-monde » comme un moyen de localiser⁶⁷⁸ l'homme dont parle l'écrivain, Sony ne parle pas exactement de « l'homme *dans* le Tiers-monde » : l'opération de localisation qui s'effectue ici avec *de* n'est pas la même qu'avec *dans*. L'écrivain congolais ne désigne « l'homme du Tiers-Monde » que pour l'inscrire à plus petite échelle dans la stratégie de déshumanisation globale, dont nous avons parlé un peu plus haut. Sony blâme en effet le projet consistant à « refuser la mention d'homme aux autres hommes de la Terre », ce qu'il reformule quelques lignes plus loin en accusant ceux qui ont travaillé à « refuser la qualité d'homme aux autres qu'eux-mêmes »⁶⁷⁹. Ce n'est donc pas tant la relation de localisation tiers-mondiste qui intéresse l'écrivain dans la formule « l'homme du tiers-monde » que la vision de l'homme qu'elle met en jeu.

En fait, la relation humaine telle que la conçoit Sony va s'élargissant du tiers-monde à la terre. Les expressions telles que « mention d'homme » et « qualité d'homme » corroborent cette interprétation, tout comme la reformulation désignant les « autres hommes de la Terre ». Aussi la complémentation avec le Tiers-monde est-elle évacuée en faveur d'un élargissement à « l'homme » et à la « Terre »⁶⁸⁰. Sony n'interroge pas la place qu'occupe un homme tiers-mondiste sur la planète, mais il opère plutôt une extension de l'humanité au troisième monde, rappelant ainsi que le Tiers-Monde contient des hommes. Ce faisant, il extrait l'homme du Tiers-monde et tente de ré-humaniser la géographie mondiale. Par

675Serge Bernstein et Pierre Milza, *Histoire du XXème siècle*, tome 2, *op. cit.*, p. 434.

676Alfred Sauvy, « Trois mondes, une planète », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 12, octobre-décembre 1986, p. 81-83, URL : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_12_1_1516

677Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *op. cit.*, p. 55.

678C'est bien ce que montre l'étude des prépositions de Ludo Melis qui, selon la théorie localiste, définit que « *de* porte l'instruction de configurer la relation entre site [*le Tiers-monde*] et cible [*l'homme*] en tenant compte des propriétés internes » : Ludo Melis, *La préposition en français*, *op. cit.*, p. 100.

679Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *op. cit.*, p. 55.

680Le PEI (Principe extension/intension) de Pierre Cadiot permet de comprendre grammaticalement cela, puisqu'il précise la relation de repérage qui s'effectue dans le cas de *l'homme du Tiers-Monde* sonyen, en introduisant la catégorie partie/tout. De ce point de vue, « [*l'homme*] est appréhendé en tant que *partie de ce tout* qu'est tel [*Tiers-Monde*] » ce qui suppose qu'il en constitue « une partie inaliénable » : Pierre Cadiot, *Les prépositions abstraites en français*, *p. cit.*, p. 53.

ailleurs, Sony révèle que le Tiers-Monde regroupe désormais « les deux tiers de l'humanité⁶⁸¹ », insistant sur le fait que les chiffres se sont inversés⁶⁸².

Contrairement aux compléments du nom hernieux qui, dans *Machin la Hernie*, extirpaient les êtres, les objets et les matières pour les attirer à la Hernie et leur donner la forme de sa roupette, il me semble que la complémentation sonyenne n'extrait que dans le but d'élargir les dimensions existentielles. Au demeurant, le grand partage mondial qui repose sur une fraction humaine prend également la forme d'une fracture économique et culturelle, dont les expressions sonyennes rendent compte afin de la contrebattre.

3.1.2 Défétichiser « les économies de gâchis » dans les années 1990

Le début de la décennie 1990 marque un tournant politique dans la vie de Sony. Dans le sillage du discours de la Baule de François Mitterrand qui signe la fin de la politique des partis uniques et incite les gouvernements africains à suivre la voie de la démocratisation, Sony aurait cofondé le parti politique du MCDDI⁶⁸³ (Mouvement Congolais pour la Démocratie et le Développement Intégral) avec Bernard Kolélas et participe à la Conférence Nationale congolaise qui s'ouvre en février 1991. Dans un reportage du 15 juin 1991 diffusé en France sur Antenne 2, on entend Sony affirmer qu'il faut résoudre les nombreux problèmes d'impunités et de monopoles qui règnent depuis trente ans. Sans prendre « la Conférence Nationale pour un bâton magique », il espère qu'elle puisse être « le point de convergence de tous les non-dits d'abord, de beaucoup d'espérances aussi, de beaucoup de rêveries »⁶⁸⁴. C'est donc une période de grand espoir pour Sony, comme il l'écrit encore dans une lettre à Monique Blin, la directrice du Festival des Francophonies de Limoges : « Je suis ici en train de crier démocratisation de l'Afrique dans tous les creux⁶⁸⁵ ».

681 Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *op. cit.*, p. 55.

682 En effet, « au milieu des années 70, le tiers-monde rassemblait les deux tiers de la population mondiale ».

Voir Serge Bernstein et Pierre Milza, *Histoire du XXème siècle*, tome 2, *op. cit.*, p. 435.

683 « Je suis cofondateur du MCDDI » : Sony Labou Tansi, « Ce que craignent le plus les dictateurs ? Les mots », *art. cit.*

684 Sony Labou Tansi, Émission télévisée « Résistances », Reportage de François Landesman, Antenne 2, 15 Juin 1991, Archives INA, 3'38"- 3'50", URL : <https://www.ina.fr/video/CAB91026904>. Voir aussi Sony Labou tansi, « Qu'avons-nous fait des trente années d'indépendance ? », *Jeune Afrique*, n° 1555, 17-23 octobre 1990. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 328].

685 Lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, 3 août 1991 (Atlanta), Manuscrit conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM SLT 90/47, Fonds Monique Blin]. Consultée à la BFM le 28/01/2020.

La démocratie est inexistante au Congo-Brazzaville puisque le pays est gouverné par le parti unique du PCT (Parti Congolais du Travail). Instauré par Marien Ngouabi après son coup d'État de 1968, le PCT succède au MNR (Mouvement National de la Révolution), créé en 1964 par le président Massamba-Débat. Les années 1970 s'achèvent sur la mort de ces deux hommes politiques dans des circonstances troublantes, au mois de mars 1977. S'ensuit la période de l'interrègne chaotique de Yhombi-Opango – il fera d'ailleurs son grand retour sur la scène politique congolaise en 1993 au poste de premier ministre, au grand dam de Sony. Puis, c'est le militaire Denis Sassou-Nguesso qui est nommé président par le comité central du PCT. Dans son ouvrage sur *La guerre civile du Congo-Brazzaville*, Patrice Yengo retrace les méandres de la politique congolaise avant la Conférence Nationale et y ajoute la dimension économique. Patrice Yengo souligne en effet que le début du règne de Sassou-Nguesso « correspond à l'ajournement des querelles politiques grâce à l'embellie économique ouverte par l'afflux des revenus pétroliers⁶⁸⁶ ». Ainsi, en 1979, le système Elf s'implante véritablement au Congo et Sassou-Nguesso négocie des contrats avec les compagnies pétrolières, accompagnant le boom de la production nationale du pétrole⁶⁸⁷. Cependant, entre 1980 et 1988 les cours des principales matières premières vendues par les pays africains s'effondrent⁶⁸⁸. Ce bouleversement mondial a d'importantes répercussions au niveau national, d'autant plus que la situation est aggravée par les contrats pétroliers fallacieux que l'État congolais a passés avec la compagnie pétrolière Elf-Aquitaine qui surfacture et régenté tout⁶⁸⁹. L'année 1985 signe donc la fin de l'espoir de croissance congolais. Sassou-Nguesso est alors contraint de mettre en place une politique d'austérité qui attise le mécontentement populaire. Ainsi, on comprend mieux ce que dénonce Sony lorsqu'il vilipende la « corruption » et la « gabegie »⁶⁹⁰ du règne du parti unique.

En outre, l'élan de démocratisation africaine du début des années 1990 va de pair avec l'espoir que des politiques de développement plus justes soient mises en place. En effet, le discours de la Baule de François Mitterrand fait de la démocratie une condition de l'aide au développement⁶⁹¹. Il engage notamment les gouvernements africains à avancer sur « le chemin de la liberté » pour que la France continue d'être leur « amie » et qu'elle les aide à contrer « le colonialisme des affaires et des circuits parallèles »⁶⁹², selon l'expression d'Erick

686 Patrice Yengo, *La guerre civile du Congo-Brazzaville*, op. cit., p. 22.

687 Voir Yitzhak Koula, *Pétrole et Violences au Congo-Brazzaville*, op. cit., p. 32-35.

688 Voir Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire du XXème siècle*, tome 3 « 1973 à nos jours : Vers la mondialisation », Paris, Hatier, 2004, p. 350.

689 Voir Yitzhak Koula, *Pétrole et Violences au Congo-Brazzaville*, op. cit., p. 33.

690 Sony Labou Tansi, « Lettre aux Africains sous couvert du Parti Punique », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 140.

691 Voir Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire du XXème siècle*, tome 3, op. cit., p. 349.

692 « Allocution prononcée par M. François Mitterrand président de la République à l'occasion de la séance solennelle d'ouverture de la 16ème conférence des chefs d'État de France et d'Afrique », La Baule, le 20 juin

Orsenna qui était le nègre de cette allocution présidentielle. Au Congo, c'est donc tout naturellement que la Conférence Nationale souveraine réclame l'audit des compagnies pétrolières exploitantes, telles que la française Elf Congo, l'américaine Amoco et l'italienne Agip – une filiale du groupe ENI. En effet, le pays, surendetté à cause du plan quinquennal ruineux engagé par Sassou-Nguesso entre 1982 et 1986, est inéligible aux programmes d'aide de la Banque Mondiale et il est forcé d'hypothéquer ses ressources pétrolières en pré-vendant le pétrole à Elf. Or, les cadres de Elf détournent les fonds pétroliers off-shore – Alfred Sirven dérobe par exemple 173 milliards entre 1989 et 1993 – ce qui participe grandement de l'échec des plans d'ajustements structurels successifs. À l'issue de la Conférence Nationale, Elf refuse l'audit du cabinet d'Arthur Andersen mandaté par le FMI. Par ailleurs, on s'aperçoit que le président Sassou-Nguesso n'avait accepté que se tienne la Conférence Nationale Congolaise qu'après avoir prorogé de cinq ans les contrats pétroliers qui arrivaient à terme en 1991. De ce fait, lors de son élection en août 1992, le nouveau président Lissouba est très contraint. Il ne dispose que d'une latitude très faible pour mener à bien les négociations économiques et renflouer les caisses de l'État qui sont vides⁶⁹³. Voilà ce que Sony désigne lorsqu'il blâme la mauvaise gestion financière des « trente ans de monopole politique » ainsi que le « plus gros gâchis de tous les temps »⁶⁹⁴ que constitue la vente frauduleuse des matières premières.

C'est dans ce contexte économique et politique que l'écrivain congolais fustige les injonctions au développement dans les années 1980. Dans la mesure où « il n'est de bouche de poète que tordue⁶⁹⁵ », Sony fait subir des torsions aux formules importées par les discours développementalistes. Ces déformations reposent sur un recours très fréquent aux compléments du nom pour mieux souligner la « dichotomie affectée au mot développement⁶⁹⁶ », comme il le dit dans sa « Lettre ouverte aux sage-femmes de la conscience ». En effet, les idées progressistes varient selon le lieu depuis lequel elles sont scrutées : d'un côté, le *développement* des pays enrichis fait le malheur de ceux qui doivent y pourvoir ; d'un autre côté, le *développement* des pays appauvris n'est qu'une excuse pour ponctionner encore leurs ressources. En tordant ainsi le *développement*, Sony scinde le mot magique de la bien-pensance, à la mesure du partage économique du monde. Ainsi l'écrivain

1990. URL : <http://discours.vie-publique.fr/notices/887019400.html>.

693 Voir Yitzhak Koula, *Pétrole et Violences au Congo-Brazzaville*, op. cit., p. 48-50.

694 Sony Labou Tansi, « Lettre aux Africains sous couvert du Parti Punique », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 136 et p. 140.

695 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, p. 113.

696 Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *Ibid.*, p. 60.

ajuste-t-il le langage au réel, dans un souci de mieux faire correspondre les mots et les choses.

À cet égard, les compléments du nom qu'il accole au nom-tête *développement* lui permettent de préciser de quelle croissance il parle, notamment le « développement des nantis⁶⁹⁷ » qu'il déprécie dans un avertissement inédit de la pièce *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*. Le complément du nom introduit une indication sur l'origine du discours, permettant de saisir qui parle et depuis quel lieu, afin de mieux le comprendre. Cependant, tout en situant le développement des pays occidentaux, Sony ne le circonscrit pas à une seule zone géographique : il précise qu'il est la « somme pernicieuse des énergies conjuguées du peuple humain tout entier⁶⁹⁸ ». Là encore, l'emboîtement des compléments du nom témoigne de son désir de préciser l'intrication des forces mondiales, mises au service du progrès de quelques uns. Et puisque le développement est l'affaire de tous·tes, la réciproque est vraie : « nous sommes tous copropriétaires du sous-développement⁶⁹⁹ », affirme logiquement Sony. On passe ainsi des relations de *cohabitation* ou de *concubinage*, à l'affirmation d'une responsabilité partagée par l'idée de *copropriation*. Alors que les inégalités partagent le monde, Sony donne à tous·tes un bien commun en possession : le sous-développement. Finalement, les compléments du nom qui tordent les formules politiques rendent compte d'une division à la mesure des inégalités mondiales, puis opèrent une réunion des forces antagonistes, comme pour appeler à leur réconciliation.

« Nous devons prendre le courage de nommer l'innommable⁷⁰⁰ », soutient Sony à la fin de l'année 1990. C'est donc en « sorcie[r] du verbe⁷⁰¹ » que l'écrivain s'emploie à *défétichiser* les fallacieux oracles du développement. On pourrait alors reprendre au compte de Sony les observations de Philippe Pignarre et Isabelle Stengers qui analysent la façon dont le discours de Marx lutte contre la sorcellerie capitaliste : « [Sony] a su qu'il fallait nommer l'adversaire, la puissance qui ensorcelle, qui capture le monde et la pensée, parce que nommer, c'est agencer une syntaxe qui fasse sentir que rien de ce qui se présente comme normal ne l'est⁷⁰² ». Puisque « les catégories de [Sony] désenchangent⁷⁰³ », nous allons voir trois manières de sortilèges qu'il jette à l'aide des compléments du nom dans deux articles du

697 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, p. 116.

698 *Ibid.*

699 *Ibid.*

700 Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Ibid.*, p. 142.

701 Sony Labou Tansi, « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », *Ibid.*, p. 76.

702 Voir Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, *op. cit.*, p. 73.

703 Voir *Ibid.*, p. 76.

début des années 1990, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire⁷⁰⁴ » et « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie⁷⁰⁵ ».

Le premier désenvoûtement sonyen consiste à accoler des compléments du nom négatifs aux mots-fétiches des indices de développement, afin d'en retourner le sens. Le champ sémantique de la croissance économique est ainsi mobilisé pour être aussitôt déchu, comme le montre le « grand marché mondial de la misère et du dénuement⁷⁰⁶ » et des « économies de gâchis⁷⁰⁷ », invoqués par Sony. La fascination pour la magie de *l'économie* et du *marché* n'est donc pas évitée : au contraire, l'écrivain la suscite pour mieux la contrer. La puissance captivante des mauvais génies de la finance est immédiatement dégonflée par la révélation de leurs forces maléfiques de destruction et de mort.

Le deuxième contre-charme que lance Sony réside dans sa capacité à renommer les bonnes fées du développement. Comme nous l'avons déjà évoqué, le FMI et la Banque Mondiale sont les cibles privilégiées de la magie blanche sonyenne qui tente d'éviter leurs sortilèges d'enfermement « à coups de Banque mondiale et de fronts monétaires fermés⁷⁰⁸ ». Les jets magiques fusent entre les sorciers du Nord et du Sud et les injonctions financières en position de complément du nom sont associées aux « coups », les rendant coupables de véritables attaques. De même, avec le participe passé *fermés*, le sème de la clôture agit comme une pincée de graine d'hellébore pour révéler le manque de scrupules de ces grandes institutions qui se donnent des airs graves. Ainsi les formules magiques sonyennes achèvent-elles de leur ôter tout sérieux, gage de leur pouvoir de fascination et de leur puissance. Pour déjouer les formules développementalistes, Sony reformule. Dans la même idée, l'usage des parenthèses lui ménage un espace de protection pour nuancer la force des fétiches : ses incidentes visent par exemple les « "programmes d'ajustement structurel" (qu'il nous est difficile de ne pas dénommer programmes d'esclavagisations structurelles)...⁷⁰⁹ ». Au sein des parenthèses, Sony remplace le complément du nom équitable « ajustement » par un autre, « esclavagisations », plus conforme à la réalité. La reformulation se poursuit d'ailleurs dans la lettre puisque les « programmes d'esclavagisations » que l'écrivain fait apparaître deviennent ensuite des « programmes d'asservissement ». Sony n'a donc pas peur des mots ennemis : il fait figurer le nom dangereux pour pouvoir mieux lui enlever ses habits progressistes grâce à des compléments du nom révélateurs.

704 Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 142-126.

705 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Ibid.*, p. 163-167.

706 Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Ibid.*, p. 142.

707 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Ibid.*, p. 164.

708 *Ibid.*, p. 163.

709 Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Ibid.*, p. 142.

La troisième incantation protectrice sonyenne se trouve dans les redondances sur lesquelles joue l'écrivain. Toujours par le biais de la complémentation nominale, Sony associe des termes évoquant le gâchis à l'idée de gaspillage. Il mentionne par exemple « la gabegie des sociétés du jetable⁷¹⁰ » et annonce « la chute prochaine [...] des économies du jetable⁷¹¹ », où le complément du nom « du jetable » vient corroborer la déchéance annoncée par la « chute ». Les échos sémantiques entre les noms-tête et leur complément closent les formules sonyennes sur elles-mêmes, afin de renforcer leur pouvoir apotropaïque. Les redondances font également tourner les syntagmes capitalistes sur eux-mêmes, afin d'en montrer les paradoxes et de les frapper d'inanité. Dans la « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie⁷¹² », les paroles de l'écrivain deviennent imprécatoires lorsque l'abondance est associée à une inutilité mortelle : « vous avez tué le nécessaire pour la juste marche des superflus⁷¹³ », lance-t-il. L'adresse du sortilège est ici imparable puisque la deuxième personne du pluriel précise et soutient l'accusation sonyenne. Devant le gâchis de la vie, l'adjectif antéposé *juste* prend une coloration ironique, renforcée ensuite par le complément du nom *des superflus*. Les ravages de la consommation et de la quantification qui régissent le mode de vie occidental sont tellement importants que le mage sonyen se fait juge pour condamner l'« assassinat de la nécessité aux bons offices du superflu⁷¹⁴ ». L'imprécation contre « l'assassinat » renforce l'ironie contenue dans les « bons offices » et les échos sonores des sifflantes [s] et [f] entre les noms-têtes – *assassinat* et *bons offices* – et leur compléments – *nécessité* et *superflu* – accompagnent la malédiction. Les variations des formules permettent donc d'affûter les incantations sonyennes, notamment grâce aux compléments du nom.

La lutte de Sony contre le gâchis se poursuit bien après la Conférence Nationale Congolaise, durant la présidence de Pascal Lissouba jusqu'au début de la guerre civile. Il s'engage fermement en politique et devient député de son quartier brazzavillois de Makélékélé à l'issue des élections législatives du 2 mai 1993⁷¹⁵, dans le parti de l'opposition menée par Kolélas. C'est à ce titre qu'il adresse une « lettre au président Lissouba », datée du 13 juillet 1993 :

⁷¹⁰*Ibid.*, p. 143.

⁷¹¹Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Ibid.*, p. 145.

⁷¹²Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Ibid.*, p. 163-167.

⁷¹³*Ibid.*, p. 166.

⁷¹⁴*Ibid.*

⁷¹⁵« Élu député, le 2 mai » : c'est ainsi que le journal *Jeune Afrique* présente l'écrivain congolais. Voir Sony Labou Tansi, « Les politiciens sont disqualifiés », entretien avec Francis Kpatindé, *Jeune Afrique*, n° 1689, 20-26 mai 1993. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 410].

Un mot me vient à l'esprit, Monsieur le Président : le gâchis. En dix mois vous venez d'organiser le gâchis le plus féroce de notre courte histoire. Vous avez tout opéré pour que notre avenir « ne dure pas longtemps ». Mais ce qui est fait est fait. J'espère ardemment que mes mots ne vont pas continuer à vous faire rire ; qu'ils vont au contraire vous astreindre à choisir la sagesse et votre rôle d'arbitrage⁷¹⁶.

La répétition du *gâchis* révèle le ressentiment intense de Sony à l'égard de la politique que mène le président Lissouba. Sa colère est accentuée par le fait que Lissouba vient de nommer premier ministre Yhombi-Opango, « l'ex-dictateur⁷¹⁷ » qui a régné de façon chaotique entre 1977 et 1979, après les assassinats de Marien Ngouabi et de Massamba-Débat⁷¹⁸.

Cependant, Sony ne devient pas pour autant « politicien⁷¹⁹ ». Les lettres qu'il continue d'adresser à Monique Blin montrent bien que son engagement politique ne l'empêche pas de continuer d'écrire, de voyager ou de préparer de nombreux projets artistiques. Par exemple, le 12 mars 1992 il lui écrit depuis Makélékélé pour lui annoncer qu'il partira en Italie avec le Rocado au mois de mai pour jouer « un texte qu'[il] vien[t] d'écrire en toute vitesse dans les barricades et le coup d'état⁷²⁰ ». Après sa tournée italienne, il profite simplement de « quelques jours à Paris pour prendre attaches à l'avantage du MCDDI et de B. Kolélas⁷²¹ », comme il lui dit dans la lettre du 8 août. Le 7 septembre, il lui décrit le nouveau CCF (Centre culturel français) de Brazzaville qui est « un chef d'oeuvre de laideur qui ressemble à une morgue » et lui promet un « excellent spectacle »⁷²² au prochain festival de Limoges, avant de lui parler de ses projets immédiats :

je vais essayer de venir vers le 18 ou le 20 dès que les avions le disent. J'ai encore à prendre part aux votes à l'Assemblée Nationale. Il faut tout faire⁷²³.

À la fois homme de lettres et député, Sony continue donc de *tout faire*. Un peu plus d'un mois après la manifestation de l'opposition à Lissouba – menée par la coalition Kolelas et Sassou-Nguesso – qui a fait trois morts⁷²⁴, il rassure Monique Blin qui s'inquiète : « Le temps des barricades est fini⁷²⁵ ».

716 Sony Labou Tansi, « Lettre au Président Lissouba, sous couvert de l'écrivain Henri Lopès et de l'humaniste Edgar Pisani ou comment comprendre la situation actuelle au Congo », 13 juillet 1993. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *op. cit.*, p. 420].

717 *Ibid.*, [fichier « SLT 18 », p. 424].

718 Patrice Yengo, *La guerre civile du Congo-Brazzaville*, *op. cit.*, p. 106-108.

719 Sony Labou Tansi, « Les politiciens sont disqualifiés », *art. cit.*

720 Sony parle d'*Une chouette petite vie bien osée*. Voir Lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, 12 Mars [1992] (Makélékélé), Manuscrit conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM SLT 90/50, Fonds Monique Blin].

721 Lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, 8 août 1992, *Ibid.*, [SLT 90/54, Fonds Monique Blin].

722 Lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, 7 septembre 1992, *Ibid.*, [SLT 90/55, Fonds Monique Blin].

723 *Ibid.*

724 Le président Lissouba dissout l'Assemblée qui a voté une motion de censure, grâce à l'alliance de Sassou Nguesso et Kolélas qui a obtenu la majorité. L'opposition manifeste contre la décision présidentielle, dans les rues en novembre 1992. Voir Yitzhak Koula, *Pétrole et Violences au Congo-Brazzaville*, *op. cit.*, p. 47.

725 Lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, 5 Janvier 1993, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM SLT 90/57, Fonds Monique Blin].

Enfin, alors que la première guerre des milices fait rage à Brazzaville et que le président Lissouba déclare l'état d'urgence en juillet 1993⁷²⁶, Sony est en France au festival d'Avignon et il se montre très soucieux. À la suite du festival, Sony écrit à Monique Blin pour lui expliquer son attitude que la directrice des Francophonies de Limoges semble avoir trouvée distante :

Monique,
Salut. J'ai terminé la pièce « Qu'ils le disent, qu'ils le beuglent ». On ne s'est sûrement pas compris à Avignon. Toi je te connais, je te parle et je t'aime, je te parlerai même quand, si cela te fait vivre, tu pourras devenir une institution ou directrice d'une institution à vacarmes. Mais d'Avignon je recevais des Fax et des messages de chez moi affirmant qu'on enlevait qu'on tuait et qu'on violait des gens de mon quartier à Brazzaville. J'ai voulu parlé avec Véro, elle était plus disponible et plus attentive que toi. Je te le dis quoi que tu y entendes. Parce que je connais et j'aime ta force et tes bagarres d'abeille entêtée. [...] Je t'envoie le cahier par la poste comme de coutume. Je serai encore en France quelques jours pour aider mon Congo à sortir du gâchis que lui impose monsieur Lissouba envoûté par monsieur Yhombi Opangault et le pouvoir. [...] Je t'embrasse et à tantôt. Je ne sais même pas qui est mort ce jour dans mon quartier, où les gens me parlent et emplissent ma concession toute la journée. Bien à toi
Sony Labou Tansi⁷²⁷.

La formule polie qui clôt la lettre semble suggérer qu'un sérieux accrochage a eu lieu à Avignon, entre l'écrivain et celle à qui il écrit tous les deux mois depuis l'année 1986. Habituellement, les lettres de Sony à Monique Blin sont amicales et il les achève par des formules affectueuses, telles que « je t'embrasse puisque le papier s'arrête⁷²⁸ ». Sony devait donc être très préoccupé par la situation à Brazzaville. Dans cette lettre qu'il écrit alors qu'il est toujours en France, il s'inquiète des morts voisins de la rue Mbemba Hippolyte. Cette lettre qui date de la première guerre des milices brazzavilloise témoigne à la fois du souci de l'écrivain pour son travail d'écriture et de l'angoisse du député congolais, alors absent de Makélékélé qui s'embrase. Or, on retrouve ici une troisième figure sonyenne qui pourrait permettre de concilier les deux premières : dans cette lettre de crise, c'est aussi le *défétichiseur* sonyen qui parle de libérer Lissouba « envoûté » et de « sortir du gâchis » politique. Ainsi le désenvoûteur Sony espère-t-il que sa position d'écrivain francophone invité en France lui permette d'aider son pays.

3.1.3 Faire entrer la nature dans la danse mondiale

Parmi tous les gâchis que dénonce Sony, celui qui touche à la nature prend une grande importance au début des années 1980. Lorsque j'ai commencé mes recherches en 2016,

⁷²⁶Voir Patrice Yengo, *La guerre civile du Congo-Brazzaville*, op. cit., p. 182.

⁷²⁷Lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, 4 août 1993, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM SLT 90/61, Fonds Monique Blin].

⁷²⁸Lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, sans date, *Ibid.*, [BFM SLT 90/29, Fonds Monique Blin].

Nicolas Martin-Granel m'a fait découvrir un tapuscrit inédit de Sony intitulé « Entre mourir et rêver un autre rêve », qui date de décembre 1982. L'écrivain y oppose le vieux rêve de domination cartésien de la nature à l'espérance d'une concorde, gage de la survie de l'humanité :

Nous sommes trop nombreux qui croyons encore que Tarzan doit apprivoiser la jungle, et qui ne pouvons pas encore comprendre qu'établir nos rapports avec la nature sur la base de conquête et de soumission est une erreur grave. Nous devons penser à la réconciliation [...] ⁷²⁹.

La particularité de ce texte est de concilier la préservation de la nature et celle de l'humanité : lorsque Sony en appelle à la sauvegarde de la biodiversité, il la met sur le même plan que la lutte pour la diversité des civilisations humaines. Refusant également la « domination de la nature et des natures dites barbares par la main et le naïf cerveau humain ⁷³⁰ », il fait de *la nature* une entité plurielle, qui rassemble le monde naturel et les humains dominés. Comme nous le proposons dans un article collectif sur les enjeux éthiques de l'écopoétique, « l'écologie est aussi – et peut-être d'abord – un enjeu social ⁷³¹ ».

Par ailleurs, comme pour préparer ce texte manifeste de la fin de l'année 1982, Sony écrit en août 1981 un « Brouillon de lettre aux Sages-femmes d'une conscience ». Ce texte, lui aussi resté inédit jusqu'à sa publication en 2015 par Greta Rodriguez-Antoniotti, associe l'exploitation des hommes et de la nature en blâmant la fascination contemporaine pour « la science carnivore qui broute l'homme et la vie, qui assassine la nature ⁷³² ». C'est donc au nom de la vie sous toutes ses formes que l'écrivain introduit le souci de la nature dans ses essais politiques des années 1980 et 1990.

Au début des années 1980, Sony enjoint les êtres humains à se réconcilier avec la nature. Pour lui, il s'agit de choisir entre le gâchis du « progrès qui tue » et la réconciliation du « progrès qui sauve » ⁷³³. Aussi son écriture cherche-t-elle le contact entre l'être humain et le milieu. À ce titre, la forme syntaxique de la complémentation nominale est encore une fois intéressante.

Dans son « Brouillon de lettre aux Sages-femmes d'une conscience », Sony écrit que « l'homme [...] devrait essayer de trouver des points de réconciliation avec [la nature] ⁷³⁴ ». Le complément du nom « réconciliation » est employé au moment où il s'agit de *pointer* d'autres rapports avec l'environnement que ceux de la destruction. La préposition *de* opère

⁷²⁹Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*

⁷³⁰*Ibid.*

⁷³¹Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even *et alii*, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.*

⁷³²Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *Encre, sueur, salive et sang, op. cit.*, p. 61.

⁷³³Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*

⁷³⁴Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *art. cit.*, p. 57.

alors comme une liaison subtile, en accord avec le tact que requiert l'écrivain. La complémentation nominale associe une opération d'accord pacifié, la « réconciliation », au nom-tête pluriel « points » qui connote la petitesse et la discontinuité, rendant toute uniformisation ou universalisation impossible. La réconciliation sonyenne n'est donc ni une conquête martiale, ni une entreprise surplombante, ni un nouveau projet colonial. Elle se dit comme elle se fait, par touches privilégiées qui permettent d'entrer en contact ou, comme le dit Bertrand Guest, de « regarder sans détruire⁷³⁵ ».

Toujours dans son « Brouillon de lettre aux Sages-femmes d'une conscience », l'écrivain congolais se dresse contre Descartes et oppose la conscience à la science. Il considère le règne du progrès scientifique, ainsi que la soumission à l'assistance technique qui en découle, comme une « participation au projet colonial de déshumanisation⁷³⁶ » dont on a déjà parlé. Aussi soutient-il que « l'importation aveugle des connaissances est un crime de lèse-nature⁷³⁷ ». L'imposition d'une science hors-sol, sous couvert d'humanité et au nom d'un universalisme tout occidental, est considérée par l'écrivain comme une atteinte au bien souverain qu'est la nature. Les compléments du nom placent sur le même plan syntaxique les « connaissances » et « la nature blessée », montrant par là que la science et la pensée cartésienne portent à la fois atteinte à l'esprit humain et à l'environnement – à la « créativité » comme à la « création »⁷³⁸, dit encore Sony. Là aussi, les réflexions sur les enjeux éthiques de l'écopoétique que nous avons menées dans notre article collectif me permettent de conclure que Sony s'emploie « à dénoncer une course au profit qui se fait au détriment de la vie – humaine et environnementale – considérée comme une simple ressource à exploiter⁷³⁹ ».

Au début des années 1990, Sony s'acharne à faire constater l'existence des pratiques mortifères contemporaines qui ravagent le Congo, vu comme une marge pour l'Occident prédateur. En octobre 1991, il adresse un « SOS forêt tropicale⁷⁴⁰ » en direction du Nord. Dans la formulation de l'alerte écologique que Sony lance depuis le verdoyant bassin du Congo, il omet la préposition qui formerait le syntagme binominal *SOS de la forêt tropicale*. Or, même en ajoutant la préposition *de*, les modalités de l'appel à l'aide sonyen resteraient floues : on ne sait pas vraiment si l'écrivain demande assistance *pour* sauver la forêt, s'il

735 Bertrand Guest, *Révolution dans le cosmos. Essais de libération géographique : Humboldt, Thoreau, Reclus*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 79.

736 Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *art. cit.*, p. 57

737 *Ibid.*

738 *Ibid.*, p. 62.

739 Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even *et alii*, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.*

740 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 153.

relaie *en son nom* un signal de détresse qu'elle adresse, s'il lance l'alerte *depuis* la sylvie africaine, ou s'il crée un code morse qui prend la forme du gigantesque massif forestier chaud et humide.

Dans tous les cas, Sony s'insurge contre le fait que « ce patrimoine de l'humanité [soit] géré comme un simple sac à pollen⁷⁴¹ ». La métaphore montre bien que l'écrivain s'oppose au pillage des ressources et le complément du nom « de l'humanité » relie le trésor environnemental et la vie humaine à l'échelle mondiale. Si la patrimonialisation de la forêt congolaise est, dès 1991, évidente pour l'écrivain, il faudra pourtant attendre l'année 2012 pour que le site trinational de la Sangha soit inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO. Cependant, la protection de cette zone forestière aurait sûrement été insuffisante aux yeux l'écrivain : située dans le nord-ouest du bassin du Congo, sur les territoires camerounais, congolais et centrafricain, les 750 000 hectares de la Sangha sont encore « très peu affectés par l'activité humaine⁷⁴² ». Par ailleurs, grâce à l'ouvrage récent de l'historien de l'environnement Guillaume Blanc, on sait désormais que la patrimonialisation de la nature africaine participe de « l'invention du colonialisme vert⁷⁴³ ». Aussi Sony en appelle-t-il moins à une gestion patrimoniale de la forêt équatoriale, qu'à une prise de conscience de sa richesse : il faut arrêter la catastrophe de « l'éventrement de la forêt tropicale », engendrée par « la spécialisation du Kongo en pays exportateur de bois »⁷⁴⁴.

Lorsqu'il donne l'alerte, Sony fait part de son « affolement » devant le saccage très conscient d'un des poumons du monde qui recycle de grandes quantités de gaz carbonique, garantissant la respiration de la planète et donc sa survie : « cette forêt nous est vitale à tous les deux, quoi qu'en disent les niveaux de vie », dit-il à son destinataire Christian le « coopérant »⁷⁴⁵. Sony refuse le partage géographique du monde qui permet aux pays riches du Nord de piller les pays appauvris du Sud, en toute impunité. L'écrivain s'emploie à montrer qu'une telle vision scissurale du monde est mortelle pour tous. L'année suivante, il

⁷⁴¹*Ibid.*

⁷⁴²« Trinational de la Sangha », Liste du patrimoine mondial, site web de l'UNESCO. URL : <https://whc.unesco.org/fr/list/1380>

⁷⁴³Voir Guillaume Blanc, dans « L'invention du colonialisme vert. Entretien avec Guillaume Blanc », *Propos* recueillis par Ophélie Rillon, *ELAM*, 14 septembre 2020. URL : <https://elam.hypotheses.org/3142?fbclid=IwAR2rKIitt8Lq00vWy3FDczN0gETylz-8R9K91rzntESLtGuA9Ra5agvgZTo> : « les archives font ressortir au moins trois groupes d'acteurs : les experts, les dirigeants et les gardes. Les premiers se sont imposés au lendemain des indépendances africaines : administrateurs coloniaux, forestiers, agronomes ou gardes de parcs dans les colonies européennes ; une fois mis au chômage par les indépendances, ils se sont reconvertis en « experts » des institutions internationales de la conservation. Ils ont diffusé les mêmes savoirs préconçus sur l'Afrique (le continent était *autrefois* vierge et sauvage, il serait *aujourd'hui* surpeuplé et dégradé) et ils ont alors imposé les mêmes normes conservationnistes : en Afrique, un parc doit être vide d'habitants ». Voir aussi Guillaume Blanc, *L'invention du colonialisme vert. Pour en finir avec le mythe de l'Éden africain*, Paris, Flammarion, 2020.

⁷⁴⁴Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 153.

⁷⁴⁵*Ibid.*

adresse la même requête aux « gens du Nord ». Cependant, il n'emploie le complément du nom localisateur que pour mieux souligner sa vanité, d'autant plus que le désastre écologique concerne désormais la terre entière :

De même me ferez-vous rire de catégoriser le monde en Nord, en Sud, Est et Ouest. Nous sommes tous attendus par un chambardement... un tremblement de terre⁷⁴⁶ !

Devant l'imminence de la catastrophe, Sony semble désormais rejeter les catégories de pays nantis ou appauvris qu'il employait pourtant au début des années 1980, pour blâmer la fraction économique du monde. Désormais, le « chambardement » terrestre a remplacé le développement et c'est pourquoi, plus que jamais, la complémentation est de mise.

Au début des années 1990, la nouvelle préoccupation de Sony pour la catastrophe écologique en cours est pour lui l'occasion d'une réunion des forces antagonistes du monde. Délaissant l'adresse accusatrice d'un *vous* tourné vers les « gens du Nord », il s'exprime à la première personne du pluriel, comme pour *tous nous* réconcilier autour d'une même préoccupation pour la nature. Ainsi le *nous* sonyen est-il destiné à faire sentir l'ancrage écologique commun, sans pour autant délaisser les aspects sociaux du problème. Dans les l'affaire de « cohabitation » ou de « concubinage » entre le Nord et le Sud – désormais abolis –, puis de « copropriation » de la planète qui occupe Sony, il s'agit maintenant de « sauver les meubles⁷⁴⁷ ».

Mais l'écrivain ne s'arrête pas à une simple histoire de sauvetage matériel car il semble finalement appeler à une conversion à une « esthétique de la terre⁷⁴⁸ » toute glissantienne :

Chers concitoyens d'une planète chipée, un homme vous parle, non pas avec des chiffres parce qu'ils quantifient bêtement ce qui n'est pas mesurable, c'est-à-dire la vie, l'émotion de sentir et d'être, la griserie d'entendre le chant général des êtres et des choses⁷⁴⁹.

L'adresse sonyenne s'est modifiée : ce n'est plus l'écrivain de la forêt tropicale qui s'adresse aux gens du Nord mais un « homme » du monde qui écrit à ses compagnons planétaires. Et, au cœur du gâchis planétaire contemporain, il ne s'agit plus de régner il faut vivre⁷⁵⁰. Le contentement de la gloire n'est plus que vanité devant les vibrations qui naissent de rapports nouveaux entre l'homme et le milieu. Encore une fois, ce sont les compléments du nom – *de sentir, d'être, d'entendre* – qui scellent l'accord, reliant les sentiments *émotion* et *griserie* aux sensations pour les placer sur le même plan existentiel.

746 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Ibid.*, p. 166.

747 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, p. 116.

748 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 166.

749 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Encre, sueur, salive et sang, op. cit.*, p. 163.

750 « Titus. – Mais il ne s'agit plus de vivre il faut régner » : Jean Racine, *Bérénice*, Acte IV, scène 5, 1670.

À ce sujet, on pourrait être tenté de suivre les analyses de Marielle Macé et de faire l'hypothèse que Sony s'emploie à réconcilier l'humanité autour de l'attention aux différentes « formes de vies⁷⁵¹ » du monde. Cependant, dans la mesure où Sony parle bien des « êtres et des choses », il me semble plus judicieux de souscrire à la réflexion du groupe « CLIMATE LENS » qui engage une réflexion sur les initiatives écopoétiques contemporaines menées au théâtre. Leur Manifeste propose des pistes pour sortir de l'anthropocentrisme, notamment dans l'article 14 : « *La biologie plutôt que la psychologie, la géologie plutôt que la sociologie, la vie des créatures plutôt que les styles de vie*⁷⁵² ». Le Manifeste s'oppose aux concepts susceptibles de reproduire une « vision du monde qui place l'être humain et ses intérêts au centre de toute réalité » car, selon les auteur·trice·s, une telle conception anthropocentrée « fonde un mode de pensée hiérarchique qui est également à l'origine du sexisme, du racisme et de l'injustice⁷⁵³ ». Dans ce sens, Sony inviterait moins à considérer des « styles de vie » qu'à ressentir « la vie des créatures », avec toute la griserie des émotions et des sensations.

3.2 Prophétiser la guerre des mondes

En fait, si la chute des goulags et des dictatures des bureaux dans les ex-pays communistes marque la fin de la Deuxième Guerre décrétee mondiale, elle marque sans aucun doute possible (l'affaire irakienne en témoigne) le début de la guerre des mondes, celle qui opposera désormais le centre du monde nanti à ses différentes périphéries proches ou lointaines⁷⁵⁴

En décembre 1990, un an après la chute du Mur de Berlin et quelques mois après le début de la guerre du Golfe qui signent la fin de l'URSS et l'avènement de la puissance états-unienne, Sony pressent qu'un conflit international inédit se prépare. Revisitant les concepts historiques occidentaux au moyen d'un modalisateur de certitude et d'une reformulation, l'écrivain transforme la guerre dite *mondiale* en « guerre des mondes ». En plus d'avertir du *gâchis* planétaire, Sony augure la nouvelle forme de guerre qui l'accompagne : le complément du nom redéfinit la géopolitique contemporaine selon Sony et le futur active la prophétie. Le passage de l'adjectif *mondiale* au complément du nom *des mondes* annonce les modalités d'un conflit qui va de pair avec le partage de plus en plus injuste des richesses

⁷⁵¹Voir Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie.*, Paris, Gallimard, 2016.

⁷⁵²Una Chaudhuri et des membres du groupe CLIMATE LENS, « CLIMATE LENS. Manifeste », trad. Frédérique Aït-Touati, *thaëtre* [en ligne], Chantier #4 : « Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène », mis en ligne le 10 juillet 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/06/02/climate-lens/>

⁷⁵³*Ibid.*

⁷⁵⁴Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang, op. cit.*, p. 145-146.

planétaires. Cette fois encore, l'usage du complément du nom dessine la vision politique et économique de l'écrivain congolais.

3.2.1 Une nouvelle géographie mondiale

Dans la *médiocratie*⁷⁵⁵ selon Sony, l'appauvrissement des uns est indispensable à l'enrichissement des autres : « l'archipel des nantis » s'oppose aux « peuples de la périphérie »⁷⁵⁶, qu'il nomme encore « le continent des appauvris »⁷⁵⁷ dans une autre lettre ouverte. Les formules associent des substantifs géographiques – *archipel*, *périphérie*, *continent* – avec des termes qui situent les êtres humains sur l'échelle socio-économique de manière non figée – *des appauvris* et *des nantis*. Tandis que les localisations métaphoriques rendent compte d'un partage bien réel du monde, l'emploi des participes passés montre que l'écrivain refuse d'essentialiser la possession ou non de fortune. Aussi Sony modalise-t-il toujours son propos sur les richesses, préférant parler « des peuples promus à l'indignité », des « exigences vitales des esclavagisés » ou encore des « ressortissants des pays prétendus nantis »⁷⁵⁸. Ce faisant, il rappelle l'humanité qui persiste derrière la fracture géo-économique du monde contemporain, de la même manière que pour « l'homme du Tiers-monde » dont on a parlé. Dans ces formules, l'emploi des compléments du nom permet donc à Sony de maintenir ensemble des existences sociales et des lieux de la planète, pour former des périphrases à même de développer sa théorie d'une « guerre des mondes »⁷⁵⁹.

Une fois que les deux camps sont définis, l'écrivain déploie sa vision du conflit à travers des verbes souvent au futur, tels que *affronter*, *gagner*, *échapper*, *refuser* ou *remettre en cause*. D'emblée, il prévoit la défaite des enrichis : « Non, l'archipel des nantis ne gagnera pas toutes les guerres contre le continent des appauvris »⁷⁶⁰. La victoire de la médiocrité semble inenvisageable pour Sony qui mine les forces des différents groupes d'opulents. Par la négation de leur triomphe dans « toutes les guerres », il affaiblit leur puissance, montrant que leur victoire ne saurait être totale dès lors qu'une bataille leur échappe. Sans pour autant exclure la réalité de la « guerre des mondes », Sony prédit qu'elle ne peut être qu'éphémère : « le jeu des maîtres ne peut jamais éternellement échapper aux exigences vitales des

⁷⁵⁵Voir *Ibid.*

⁷⁵⁶*Ibid.*, p. 143.

⁷⁵⁷Sony Labou Tansi, « La guerre des menteurs », *Ibid.*, p. 156.

⁷⁵⁸Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Ibid.*, p. 144.

⁷⁵⁹*Ibid.*, p. 143.

⁷⁶⁰*Ibid.*, p. 146.

esclavagisés⁷⁶¹ », assure-t-il. Là encore, la négation temporelle *ne... jamais*, renforcée par l'adverbe *éternellement*, laisse présager la fin inéluctable du conflit. D'ailleurs, si Sony prophétise la défaite des nantis, c'est parce qu'il entrevoit la lutte tenace des appauvris qui « vont se mettre à refuser de produire la misère⁷⁶² » et « de reproduire le sous-développement ». Le futur périphrastique témoigne d'une proximité à la fois temporelle et affective de la prédiction : l'écrivain en est certain, les nantis se heurteront à l'opposition des appauvris. La « guerre des mondes » sonyenne est donc par essence inégalitaire, mais les puissants n'en sortiront pas forcément vainqueurs.

Le conflit socio-économique qu'est la « guerre des mondes » contient également une dimension écologique importante et c'est aussi elle qui augure la défaite des nantis. Dans la vision du monde sonyenne en effet, la distribution socio-spatiale des êtres humains à l'échelle de la planète correspond peu ou prou à la répartition des « échanges écologiques⁷⁶³ » inégaux du Capitalocène. Théorisée par Alf Hornborg, la notion d'*échange écologique* permet « d'analyser les interdépendances écologiques qui se cachent derrière les rapports économiques⁷⁶⁴ ». Aussi Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz s'appuient-ils sur les analyses d'Alf Hornborg pour historiciser le Capitalocène : « l'Occident est "redevable" à l'Afrique, mais aussi à l'Amérique et à l'Asie, de son essor industriel », écrivent-ils en expliquant que « ce dernier et donc l'entrée dans l'Anthropocène furent rendu possibles par l'échange écologique inégal avec ces régions au XVIII^e et XIX^e siècles »⁷⁶⁵.

Chez Sony, on trouve un exemple précis d'échange écologique inégal avec le chemin de fer Congo-Océan, qu'il rend responsable du gâchis qu'il dénonce dans son « Brouillon de lettre aux Sages-Femmes d'une conscience ». On se souvient en effet qu'il le définit comme « l'unique chemin de fer conçu pour drainer vers l'Atlantique des denrées et matières premières de l'Afrique centrale franco-française⁷⁶⁶ ». Le Congo-Océan associe donc un dispositif technique – le train – à un but économique – l'exportation –, deux activités au lourd bilan écologique. Dans leur récit du Capitalocène, Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz montrent d'ailleurs comment « l'externalisation de la contrainte

⁷⁶¹*Ibid.*, p. 144.

⁷⁶²*Ibid.*, p. 143.

⁷⁶³Voir Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, *op. cit.*, p. 259. Voir aussi Alf Hornborg, *Global Ecology and Unequal Exchange*, *op. cit.*

⁷⁶⁴Philippe Roman, « Echange écologique et inégalités économiques », Recension d'Alf Hornborg, *Global Ecology and Unequal Exchange. Fetishism in a zero-sum world*, pour le Veblen Institute, février 2013, URL : http://www.socioeco.org/bdf_fiche-document-1859_fr.html

⁷⁶⁵Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, *op. cit.*, p. 261.

⁷⁶⁶Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux Sages-Femmes d'une conscience », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 51.

environnementale » par les pays européens a boulevers[é] les écologies de la périphérie »⁷⁶⁷ ainsi que leurs économies, puisque les infrastructures construites dans les pays spoliés les placent « dans une situation d'extraversion, de spécialisation et de dépendance économique⁷⁶⁸ ». Sony ne dit pas autre chose lorsqu'il montre que, en *médiocratie*, « la misère, l'endettement et l'appauvrissement [sont] nécessaires au bon fonctionnement de l'archipel des nantis⁷⁶⁹ ».

Dans le sillage des réflexions d'Alf Hornborg qui consistent à « faire du progrès technologique non pas la solution mais le problème⁷⁷⁰ » – parce qu'écologiquement inégal –, Sony montre que la technique creuse les inégalités qui sont au cœur de la « guerre des mondes » et qu'elles l'attisent de manière tragique. Selon, la « guerre des mondes » porte en elle sa propre fin et il pressent que son dénouement est actuellement en cours : « la gabegie du jetable est déjà bien remise en cause par des peuples promus à l'indignité », dit-il, mais elle est également critiquée « par de plus en plus de ressortissants des pays prétendus nantis »⁷⁷¹. L'emploi du présent et de l'adverbe *déjà* souligne que les partages économiques et écologiques mondiaux sont, en 1990, en train d'être fortement reconsidérés : même certains nantis semblent rejoindre la lutte contre la médiocrité et le gâchis dénoncés par l'écrivain.

Conscient des forces qui s'affrontent désormais sur la scène mondiale, Sony en appelle finalement à résoudre les antagonismes pour « créer une communauté humaine homogène⁷⁷² ». S'inquiétant de l'arrivée d'un XXI^{ème} siècle profondément inégalitaire et s'interrogeant sur la place que l'Afrique aura dans le monde, il annonce que « notre monde deviendra de plus en plus le théâtre d'ensembles de modes de penser, de modes de vendre et d'acheter⁷⁷³ ». Dès lors que les « modes » remplaceront les *mondes* dans les conflits planétaires, de nouvelles oppositions se dessineront, opposant la consommation et le profit à la vie et à la culture. Et alors, comble de l'ironie – tragique –, il n'y aura plus que l'horrible l'Homme-H de *Monologues d'or et noces d'argent* pour nous avertir :

Ouvrez les oreilles. Il s'agit d'une chose capitale. Ne la vivez pas comme un simple conflit de mentalités⁷⁷⁴.

767Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, op. cit., p. 260.

768Ibid., p. 265.

769Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 143.

770Philippe Roman, « Echange écologique et inégalités économiques », art. cit.

771Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 144.

772Sony Labou Tansi, « Lettre aux Africains sous couvert du Parti Punique », *Ibid.*, p. 136.

773Ibid.

774Sony Labou Tansi, « 10. Scène opaque », *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 39.

3.2.2 Une nouvelle sociologie mondiale

Les pays en développement sont des bombes à retardement qui ne pourront pas avaler continuellement la pilule du parti unique et des inégalités sociales⁷⁷⁵.

Après avoir insisté sur la géographie de la « guerre des mondes », Sony s'attarde sur la dimension sociale de ce conflit inouï. L'écrivain annonce notamment « un métissage irréversible et mondial des appauvrissements⁷⁷⁶ », préfigurant « l'inéluctable mondialisation de la fonction misérable⁷⁷⁷ », « l'explosion des pauvres⁷⁷⁸ » ou « de la bombe de la pauvreté⁷⁷⁹ », ainsi qu' « un déluge de sauterelles humaines⁷⁸⁰ ». Encore une fois, toutes ces prémonitions sont forgées sur des complémentations nominales, c'est pourquoi on peut s'y attarder.

D'abord, l'écrivain mesure les dangers de la médiocratie, dès lors qu'elle favorise les tensions sociales caractéristiques de la « guerre des mondes ». Si les nantis doivent entretenir la pauvreté pour continuer de s'enrichir, leur calcul est mauvais car les paupérisations de toutes sortes ne cessent d'augmenter. Sony augure alors que les coûts de l'opulence risquent fort de dépasser les gains :

La fourniture des sous-développements requis va coûter très cher, parce que nous assistons à un métissage irréversible et mondial des appauvrissements⁷⁸¹.

Le « continent des appauvris », qui ne concernait encore que la périphérie, semble désormais submergé par le mélange racial des pauvres à l'échelle du globe. L'emploi du terme *métissage* dans le domaine social est intéressant puisqu'il montre la généralisation de la misère. Alors que le métissage racial ou culturel serait lié à des connotations positives – on pense par exemple à la créolité qu'Édouard Glissant définit comme « le métissage avec l'imprévisible comme résultante⁷⁸² » –, Sony déjoue les attentes. En associant la notion de mélange identitaire au complément du nom « appauvrissements », il déplace les enjeux géographiques et raciaux du conflit mondial contemporain sur le plan économique et social. De ce fait, il élargit les bornes de la lutte.

⁷⁷⁵Sony Labou Tansi, « La France malade de ses anciennes colonies », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 133.

⁷⁷⁶Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Ibid.*, p. 146.

⁷⁷⁷*Ibid.*, p. 143.

⁷⁷⁸Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Ibid.*, p. 167.

⁷⁷⁹*Ibid.*

⁷⁸⁰Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, p. 113.

⁷⁸¹Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Ibid.*, p. 146.

⁷⁸²Édouard Glissant et François Noudelmann, *L'Entretien du monde*, Éditions des Presses Universitaires de Vincennes, 2018, p. 53.

D'ailleurs, la métaphore socio- raciale sonyenne peut faire écho au contre-éloge du métissage que formule Laurent Dubreuil. Considérant que les sciences humaines font l'apologie de ce concept qu'elles s'approprient, Laurent Dubreuil note que « sa spécificité proclamée (histoire coloniale) est dissoute dans la généralisation qu'il devrait empêcher (le renversement *tout est métis*)⁷⁸³ ». En d'autres termes, le métissage mondial n'est pas forcément une bonne nouvelle. Et pour cause : vingt cinq ans plus tard, la prophétie de Sony paraît s'être pleinement réalisée si l'on en croit l'étude de Saskia Sassen sur les phénomènes d'expulsions économiques qui se généralisent dans le monde contemporain et s'étendent à l'échelle mondiale⁷⁸⁴.

Effectivement, la violence du système économique mondialisé promet de cristalliser les dissensions que Sony entrevoit. D'après lui, « l'inéluctable mondialisation de la fonction misérable va accélérer tous les processus pour qu'éclate la guerre des mondes⁷⁸⁵ ». Le raisonnement est implacable : la *mondialisation* de la pauvreté aboutit forcément à un conflit *de mondes*. Le chiasme grammatical et sonore accentue l'impression de fatalité qui domine dans la prophétie sonyenne : les adjectifs *inélucltable* et *misérable* se croisent et se répondent, tout comme les substantifs *mondialisation* et *fonction*. Le complément du nom « de la fonction de misérable » semble accompagner le processus d'élargissement de la misère à l'échelle de la planète, d'autant plus que les adjectifs et le futur périphrastique allongent la séquence. Cependant, le verbe *éclater* introduit une ambiguïté propre à tout oracle : s'agit-il de dire que la guerre sera ouvertement déclarée ? Ou est-ce une manière d'annoncer que le conflit explosera en vol, puisque les hostilités sont déjà en cours ?

En fait, Sony montre que la misère généralisée risque de devenir une nouvelle arme de guerre. Dans la « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie » qu'il écrit en septembre 1992, la métaphore filée de la pauvreté transformée en arme de destruction massive témoigne de la violence du conflit. Ainsi « l'explosion des pauvres⁷⁸⁶ » et « la bombe de la pauvreté⁷⁸⁷ » laissent-elles imaginer les armes qui détruiront les nantis. Comme dans la prophétie apocalyptique du « déluge de sauterelles humaines⁷⁸⁸ », les métaphores reposent sur l'association d'un nom-tête évoquant l'éclatement et d'un complément exprimant l'indigence. L'arme humaine ainsi formée par Sony paraît redoutable. Elle l'est d'autant plus

783Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, op. cit., p. 97.

784Voir Saskia Sassen, *Expulsions. Brutalité et complexité de l'économie globale*, [trad. Pierre Guglielmina], Paris, Gallimard, 2016, p. 111. Il s'agit d'une analyse consacrée au « nouveau marché global des terres ».

785Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 143.

786Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Ibid.*, p. 167.

787Ibid.

788Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, p. 113.

parce qu'elle exécute un retour à l'envoyeur nanti, qui a grandement oeuvré à sa fabrication : les obus de la misère sont faits d'anéantissement, de précarité, de répression, de racisme, d'ingérence politique et de peur⁷⁸⁹.

À cet égard, la guerre du Golfe constitue pour Sony une preuve de la plausibilité de ses prédictions : « au terrorisme technologique, les pauvres opposeront la terreur primitive de la guerre artisanale⁷⁹⁰ », prophétise-t-il. En imputant l'origine du *terrorisme* aux nantis, l'écrivain montre que l'intimidation des puissants a permis d'engendrer – « de cultiver » ou « d'entretenir »⁷⁹¹ dit-il aussi – l'épouvante et la brutalité. La « bombe de la pauvreté » peut ainsi être redéfinie à l'aune de « la terreur primitive de la guerre artisanale », où le complément du nom permet avantageusement de concilier l'interprétation agentive (la guerre artisanale provoquera la terreur) et la lecture objective (la guerre artisanale est issue de la terreur). Or, si « l'explosion des pauvres » risque d'être terrible pour les nantis, elle le sera aussi – et surtout – pour les appauvris, ce qui laisse à penser que personne ne sortira gagnant de la guerre des mondes.

Lorsque Sony s'adresse aux « gens du Nord et Compagnie », c'est bien pour les associer à l'apocalypse sociale qu'il annonce et qui les concerne, comme tout être humain de la terre :

Nous sommes *tous* à la porte d'une même galère : demain, l'explosion des pauvres. La relance, si relance il y avait, devrait s'envisager sur une échelle planétaire, dans la responsabilité, la raison et la solidarité. [...] Le temps est venu de lever des troupes contre l'injustice et l'humiliation. La bombe de la pauvreté doit être désamorcée ou bien elle sera plus terrible que toutes vos bombes⁷⁹².

La création d'un *nous planétaire* est renforcée par le pronom totalisant *tous*, que Sony met en italiques, et par l'utilisation de l'adverbe *même*. Le rassemblement se fait autour d'un lieu-temps métaphorique, une *porte*, et d'un ennemi commun, la pauvreté, qu'il va falloir combattre ensemble. Sony file la métaphore martiale en donnant aux nantis à qui il s'adresse l'objectif de dresser une armée, pour faire face aux bombes et autres explosions socio-économiques. L'écrivain engage avec lui l'humanité tout entière pour pacifier la guerre des mondes car, dans cette nouvelle bataille, les fantassins solidaires pourront combattre l'humiliation et les soldats raisonnables et responsables bouter l'injustice hors de la terre.

789« si les nantis continuent d'entretenir des conditions d'invivabilité dans les pays de la périphérie, s'ils continuent à y cultiver l'insécurité, la trouille, la mort et l'intolérance, s'ils continuent à financer les horreurs et la nullité des partis uniques » : *Ibid.*

790Sony Labou Tansi, « La guerre des menteurs », *Ibid.*, p. 157.

791Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, p. 113.

792Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Ibid.*, p. 167.

3.2.3 La fin de la comédie capitaliste

Si l'ampleur sociale de la *guerre des mondes* sonyenne vient bouleverser la géographie du conflit, sa dimension économique, elle, contient sa fin. De la même manière qu'il parvenait à discréditer les économies du superflu au moyen des compléments du nom qui créaient une redondance, Sony emploie le vocabulaire du capitalisme pour le retourner comme un gant.

En décembre 1991, dans sa « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », Sony poursuit sa démonstration de l'émergence de la *guerre des mondes*. Il revient sur la chute du Mur de Berlin qui signe d'après lui l'achèvement de la deuxième guerre *prétendue* mondiale, prévoyant que « tous les vrais problèmes de notre destin planétaire vont être mis à nu⁷⁹³ ». De ce fait, il transforme le Mur en un rideau de théâtre qui, au lieu de tomber, se lève pour que la « comédie capitaliste » puisse commencer :

[...] Maintes âmes fragiles pensent trop hâtivement que ce qui s'est passé est une victoire du capitalisme gabegique sur le socialisme menteur (le socialisme des menteurs à mon avis). Ces espérances-là me semblent trop pressées d'établir une conclusion de soulagement, trop poussives pour être viables. Si toutefois la chose devient vraie que là-bas, en Gorbachevie soviétique, avec la politburo-phallocratie totalitaire s'est écroulée l'utopie de justice et de solidarité interhumaine, nous serions tous en droit d'attendre la chute prochaine du capitalisme et celle des économies du jetable.

La comédie capitaliste nous garantit une issue respectable dans le fait que la société du « jeter-aller » est elle-même inéluctablement jetable⁷⁹⁴.

La démonstration sonyenne repose sur un syllogisme à partir de l'exemple de la chute du Mur : la prémisse majeure avance que l'espoir du socialisme était une utopie qui s'est écroulée ; or, la prémisse mineure soutient que le capitalisme est un autre espoir ; donc, le capitalisme est une autre utopie qui va s'écrouler. Cependant, Sony s'amuse avec cette forme de raisonnement en le faisant tourner sur lui-même, de façon à montrer que la fin du capitalisme est d'ores et déjà prévisible. Puisque la conclusion est fortement sous-entendue, la déduction sonyenne s'apparente à un enthymème, plus apte à soutenir son oracle de la chute du capitalisme.

Pour « inéluctablement » parfaire sa prédiction, l'écrivain prophète modalise fortement son propos. D'une part, il mine d'emblée les « espérances » et le « soulagement » suscités par la chute du Mur, soulignant la fragilité de leur caractère excessif. D'autre part, il crée des sortes de mini-syllogismes dans le syllogisme, au moyen de la complémentation nominale :

⁷⁹³Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », [version intégrale], *La Semaine africaine*, n° 1869-70, 13-19 décembre 1990. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 331].

⁷⁹⁴Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 145-146.

la répétition des segments binominaux crée des parallélismes syntaxiques où le « socialisme des menteurs » et « l'utopie de justice et de solidarité interhumaine » se superposent aux « économies du jetable ». Le raisonnement induit par une telle succession d'associations pourrait être celui-ci : le socialisme a fait mentir l'utopie ; or les économies du jetable sont utopiques ; donc les économies du jetable sont un mensonge. Les tourbillons logiques créent une spirale qui enferme la logique capitaliste dans les rets sonyens. Sans doute permettent-ils également de rendre compte de la folie dans laquelle le monde contemporain est emprisonné. Les autres formules sonyennes révèlent en effet que le modèle économique capitaliste contamine la société, les « économies du jetable » et la « société du "jeter-aller" » étant associées au capitalisme « gabegique ». Là encore, l'imbrication des compléments du nom rappelle la rhétorique syllogistique : le capitalisme crée des économies du jetable, or les économies jetables sont jetables, donc le capitalisme est jetable. C'est bien la conclusion à laquelle en arrive Sony, garantissant une « issue respectable » à la nouvelle comédie mondiale. Ce dénouement optimiste ne manque pas d'ironie, d'autant plus que la réapparition d'un *nous* planétaire augure que tous les êtres humains seront les victimes d'un gaspillage destructeur, qu'on ne saurait donc *respecter*. Cependant, l'ironie porte surtout sur le fait que Sony ne concède au capitalisme aucun autre espoir que sa propre fin, désirable pour le *nous* mondial. Finalement, l'image d'une consommation qui se consume d'elle-même fait sortir la prédiction sonyenne du vertige des évidences prophétiques, en permettant de « rouvrir les futurs⁷⁹⁵ ».

Après la chute du régime soviétique, Sony prévoit la fin du capitalisme, pourtant difficile à concevoir. En martelant le gâchis capitaliste, il retourne le pouvoir du gaspillage contre lui-même. Cependant, grande est la puissance de la gabegie sous le règne du Capitalocène. En effet, « si selon le mot de Frederic Jameson, il est plus facile "d'imaginer la fin du monde que celle du capitalisme", c'est que ce dernier est devenu coextensif à la Terre⁷⁹⁶ », comme le montrent Jean-Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz. Pour sortir d'un tel système économique, Sony extrait la politique de l'économie en convoquant les mots de la vie collective, à travers des expressions comme « la société du jeter-aller » ou « nous serions tous en droit de ». Ce retour à la politique après l'économie témoigne du rejet de la fatalité capitaliste, l'écrivain refusant que ce soit le seul rêve qui puisse exister à l'aube

795 Sony Labou Tansi « Comment rouvrir les futurs », entretien avec François Hartog (propos recueillis par Olivier Mongin et Jean-Louis Schlegel), *Esprit*, n° 431, janvier 2017 ; « Où sont les prophètes ? », p. 50. L'entretien est cité par Patrice Yengo, « L'autre du prophétisme congolais », *art cit.*, note 15.

796 Voir Frederic Jameson, « Future City », *New left review*, n° 21, 2003, p. 76, cité dans Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, *op. cit.*, p. 247.

du XXI^{ème} siècle. Dans cette mesure, l'oracle sonyen en appelle aussi à des décisions politiques plus justes.

L'année suivante, dans sa « Lettre fermée aux gens du Nord et compagnie » datée de septembre 1992, Sony condamne la construction d'une société multinationale fondée sur le principe de rentabilité. Il reprend les arguments économiques et sociaux dont on a déjà parlé, pour signifier que « la pauvreté des appauvris a déjà fini d'être rentable⁷⁹⁷ ». Le complément du nom « des appauvris » associé au nom-tête « pauvreté » construit une fois de plus une tautologie : si Sony produit un effet de redondance à ce moment précis, c'est pour ensuite mieux opposer la « pauvreté » à la « rentabilité ». Là encore, le jeu sur la complémentation nominale renforce l'argumentaire sonyen. Dans son blâme du profit contemporain, Sony remanie la critique qu'il formulait dans une lettre précédente à l'encontre de l'époque des compagnies concessionnaires, « où la "pauvreté des Noirs était rentable"⁷⁹⁸ ». Désormais, les choses ont changé : la pauvreté des prolétaires racisés n'est même plus gage de profit.

Ce constat sonyen me paraît proche de la critique de valeur développée par Anselm Jappe, qui reprend les analyses de Marx sur l'exploitation de la force de travail prolétarienne par ceux qui possèdent les moyens de productions. Anselm Jappe examine notamment le devenir du prolétariat contemporain, dès lors qu'il est considéré comme superflu du point de vue capitaliste :

le capitalisme de plus en plus ne sait plus quoi faire des êtres humains, surtout parce qu'il y a un problème de rentabilité grâce à l'automatisation de la production qui fait que, du point de vue du capital, il existe trop d'êtres humains qui ne servent même plus à être exploités. Donc d'une certaine manière, c'est encore pire que d'être exploité : c'est de dire qu'il y a des couches entières de la population et des pays entiers qui sont simplement une espèce [...] de poids excessif du point de vue du capital⁷⁹⁹.

La critique de la valeur d'Anselm Jappe corrobore ainsi la vision de la *guerre des mondes* dont Sony pressent qu'elle bouleversera le XXI^{ème} siècle.

En fait, Sony adresse sa lettre contre la pauvreté aux nantis Européens, ces « gens du Nord ». Au moment où il écrit, le traité de Maastricht inquiète les chefs d'États africains qui craignent une dévaluation du franc CFA⁸⁰⁰, comme c'est d'ailleurs le cas pour certaines

797 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 166.

798 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Ibid.*, p. 149.

799 Anselm Jappe, rencontre autour de la théorie de « la critique de la valeur », Blogs Médiapart, 8 juin 2017, Vidéo, 21'-22'30", URL : <https://blogs.mediapart.fr/jean-marc-b/blog/280517/la-critique-de-la-valeur-anselm-jappe-videos> (transcription personnelle).

800 « le 31 juillet dernier, quatre chefs d'Etat africains et non des moindres, Houphouët-Boigny (Côte-d'Ivoire), Abdou Diouf (Sénégal), Omar Bongo (Gabon) et Blaise Compaoré (Burkina), étaient reçus d'urgence à l'Elysée par François Mitterrand. Il s'agissait de couper court à une rumeur : le franc CFA, qui a cours dans quatorze pays d'Afrique, allait être dévalué ; une panique s'en était suivie, avec des transferts massifs de fonds ». Voir Jean Suret-Canale, « Maastricht contre l'Afrique », *L'Humanité*, 18 août 1992, URL :

monnaies européennes⁸⁰¹. Le traité institue la libre circulation des capitaux, des marchandises et des hommes dans la nouvelle Union Européenne⁸⁰², ce qui « accroît la compétitivité des institutions financières dans la Communauté et incite l'épargne locale à venir se placer en Europe⁸⁰³ ». De plus, l'horizon d'une monnaie européenne unique ne présage rien de bon quant au devenir du franc CFA. Enfin, les rigueurs budgétaires qu'impliquent la réunion des états membres « ne sont pas de nature à favoriser une aide accrue de la France à ses partenaires africains⁸⁰⁴ », accentuant la dépendance de ces derniers au FMI⁸⁰⁵. Cependant, c'est moins la dévaluation monétaire que la libéralisation et l'uniformisation de l'U.E., qui renforce les frontières du marché commun, que fustige Sony. D'après lui, le besoin d'union occidentale autour d'un même marché libéral et d'une politique de défense commune doit reposer sur la solidarité plutôt que sur la peur.

Il faut également savoir qu'au moment des débats sur l'U.E. de Maastricht, Sony est furieux parce qu'il a reçu par voie postal un sondage pour savoir ce qu'il pense de l'Europe. Le 22 août 1992, il répond à son interlocuteur pour lui signifier son refus d'y participer :

Cher ami,

Je vous remercie pour votre lettre du 11 Août. Vous me demandez d'entrer dans un sondage. Je m'y refuse. Je crois que l'une des grossièretés les plus cinglantes de l'Europe c'est de promouvoir et de privilégier la globalisation malade des idées au lieu de les produire tout simplement. [...] Maastricht est une arrogance. On ne fonde rien de notable sur la peur. Maastricht est la plus belle manifestation de la peur que couve le capital européen, ce n'est pas une idée. [...] Les vrais problèmes d'aujourd'hui sont plus larges que les préoccupations d'un gendarme : l'injustice et la pauvreté sont les prochains *maîtres* de ce monde. L'élargissement de leur base mondiale ira plus loin que l'Oural. [...] Vues les bases réelles de l'économie mondiale multinationale, aujourd'hui, tout le monde a droit sur tout et la notion de solidarité s'impose comme le droit le plus grand et le plus sacré de l'Homme. Elle sera la clé du recul de la violence dans le monde. Que les européens apprennent cette évidence-ci avant de penser à Maastricht. Qu'ils se remettent à créer des idées au lieu de se limiter à massifier grossièrement. Nous sauverons quelque chose ensemble de cette manière-là et seulement de cette manière-là.

Je vous prie de croire à ma sincère disponibilité.

SLTansi⁸⁰⁶

À l'orgueil européen, Sony oppose la peur, l'injustice et la pauvreté du monde contre lesquelles ce nouveau gendarme ne pourra rien. Proposant un point de vue décentré sur

<https://www.humanite.fr/node/37950>

801« La ratification du traité de Maastricht par les États membres s'effectue dans un contexte de crise économique (dévaluation de plusieurs monnaies européennes à l'automne 1992), sociale (montée du chômage) et politique (renforcement des courants nationalistes dans plusieurs pays) ». Voir Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire du XXème siècle*, tome 3, *op. cit.*, p. 187.

802« Le traité de Maastricht ne propose pas seulement d'achever l'unification économique de l'Europe mais également de réaliser une véritable entité politique, d'où l'abandon de l'appellation Communauté économique européenne (C.E.E.), pour celle d'Union européenne (U.E.) ». Voir *id.*

803Michel Lelart, « La Zone Franc face à Maastricht », dans *Tiers-Monde*, tome 34, n° 136, « L'Europe et le Tiers Monde », 1993, p. 883, URL : https://www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1993_num_34_136_4808

804*Ibid.*

805*Ibid.*, p. 884.

806Lettre de Sony Labou Tansi à Bernard [Magnier ?] (pour qu'il la transmette à ses interlocuteurs), 22 Août 92 (Makélékélé), Manuscrit conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM Lettre 8, SLT 90/71, Fonds Monique Blin]. Consultée à la BFM le 28/01/2020.

l'histoire occidentale, l'écrivain congolais condamne le repli de l'Europe sur elle-même, à l'échelle continentale, parce qu'il ne sera d'aucune utilité au niveau planétaire. D'après lui, la libéralisation outrancière et la standardisation s'opposent non seulement à la justice et à la solidarité planétaires auxquelles il aspire, mais encore à la créativité qu'il défend.

Finalement, dans la mesure où l'on accepte de suivre les écrits politiques de Sony, il devient clair que sa prophétie de *la guerre des mondes* se réalise. De fait, les « somme[s] de peurs et d'espérances⁸⁰⁷ » que sont ses lettres paraîtraient terribles, s'il ne les écrivait pas surtout dans le but de nouer un dialogue avec ses interlocuteurs : en témoignent son souci de la démonstration et des formules percutantes ainsi que sa soif de justice pour tous, visible dans l'usage qu'il fait du *nous*. En outre, le prophète est le premier touché par les visions qui l'assaillent et, pour cette raison, son honnêteté peut lui être pénible : « Cette vérité tord la bouche – elle est, hélas, la mesure exacte de notre siècle⁸⁰⁸ », assure-t-il. Entre la justesse douloureuse et l'aveuglement confortable, le poète choisit la vérité, fût-elle rude. L'interjection *hélas*, à peine réprimée, exprime la tristesse du prophète face à un présent et un futur de mauvais augure, mais aussi la douleur de l'homme confronté à ces sombres visions.

Dans le dire prophétique cependant, c'est moins l'émotion humaine du voyant que la puissance de sa formule qui doit agir. C'est bien la définition du prophétisme que propose Patrice Yengo :

Dans cet effort héroïque, où la victoire est à bâtir ensemble, la solution n'est même pas dans la subjectivité du prophète ou ses suppliques mais dans la prophétie elle-même dont la réalisation est saisie à l'horizon de l'écriture qui l'accueille⁸⁰⁹

Le travail sonyen sur les formulations prophétiques que l'on a analysées souscrit à l'effacement de l'ethos du voyant devant la force du dire. Nous avons compris que, chez Sony, le pouvoir des oracles repose en grande partie sur les torsions, les répétitions et les défigements que permet la complémentation nominale. Comme l'écrit aussi Laurent Dubreuil, « la parole banale est à réformer, si l'on veut éviter la perpétuation de la brutalité destructrice dans la *phrase*⁸¹⁰ », et cette conviction porte le dire sonyen. Les textes de Sony sont donc à placer au rang des livres dont Laurent Dubreuil fait l'éloge car ils « rendent compte de la possession et trouvent là une puissance différente du pouvoir instauré⁸¹¹ ». La

807 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 153.

808 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, p. 113.

809 Patrice Yengo, « L'autre du prophétisme congolais », *art. cit.* §55.

810 Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, op. cit., p. 104.

811 *Ibid.*, p. 103.

vérité qui tord la bouche de l'écrivain congolais vient en retour torpiller⁸¹² son dire, déformant et réformant la parole banale des possédants.

Avec sa bouche tordue, le poète sonyen se fait prophète car, comme l'explique Patrice Yengo, il « engage une lutte contre le temps présent comme il s'est opposé au passé mythifié⁸¹³ ». D'abord, Sony endosse le rôle de devin : il ne prédit pas ce qui va se passer mais il parle pour éviter que cela ne se passe, lui qui pense qu'« une bonne prophétie est, en somme, une prophétie qui ne s'est pas réalisée⁸¹⁴ ». Ensuite, la traversée prophétique de l'histoire que propose Sony dans ses courts essais politiques n'est pas sans évoquer l'événement – ici prophétique – dont parle Laurent Dubreuil. En effet, les visions sonyennes troublent « l'ordonnancement de l'advenu⁸¹⁵ ». Faisant autant référence à l'histoire passée qu'au futur pressenti, Sony tente de faire plier le cours du temps pour qu'« aucun événement ne se déroule une fois pour toutes » mais qu'il soit toujours « à refaire »⁸¹⁶.

En ce sens, les prophéties sonyennes proposent une double réflexion sur le *devenir*, pour reprendre un verbe cher à l'écrivain⁸¹⁷. D'une part, le travail de Sony sur les décomplémentations et recomplémentations des oracles est exemplaire parce qu'il exerce de multiples déplacements des significations, témoignant de la possibilité d'un devenir toujours autre. D'autre part, la justesse des descriptions des visions sonyennes révèle que l'écrivain se préoccupe de leur devenir : la façon qu'il a de forger des formules frappantes montre sa volonté de saisir ceux qui vont les recevoir. Le style incisif de Sony engage son désir de marquer les esprits de ses destinataires et les formulations lumineuses qu'il leur propose va de pair avec la considération qu'il leur témoigne. Sa foi en un *devenir* de la parole est donc associée à sa confiance en un *devenir* de l'humanité.

812« Je suis un homme torpillé, qui habite un monde torpillé » : Sony Labou Tansi, « C'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris », entretien filmé, cf. *supra*.

813Patrice Yengo, « L'autre du prophétisme congolais », *art. cit.* §55.

814Sony Labou Tansi, « Comment rouvrir les futurs », entretien avec François Hartog, *art. cit.*

815Laurent Dubreuil, « Anachronisme et événement », *art. cit.*, p. 207.

816*Ibid.*, p. 206.

817« Il y a un seul mot qui me met en position de force, c'est DEVENIR. J'ai plus que tous les autres le temps, la chance et la force de *devenir* » dit Sony, dans une lettre à Françoise Ligier datée du 2 octobre 1974. Voir Sony Labou Tansi, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 156. Je sais gré à une recension de Ninon Chavoz qui m'a permis de retrouver la référence de cette citation que j'avais en tête. Voir Ninon Chavoz, compte-rendu de Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, 2019, *ConTEXTES* [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/contextes/7793#ftn2>

3.3 Choisir la survie contre le gâchis

À l'aube du XXIème siècle, Sony pressent qu'il faut résolument combattre toutes les formes de dévastation : la consommation, qui représente un gaspillage matériel et culturel lourd de conséquences, et l'épuisement des ressources de la terre, symptomatique d'un immense gâchage écologique en cours. En effet, « dans la guerre qui aujourd'hui oppose l'esprit, la raison et l'intelligence à la médiocratie, il n'y aura d'autre vainqueur que le cosmocide⁸¹⁸ », annonce-t-il. Dans le combat entre les énergies spirituelles et l'armée des médiocres, Sony fait intervenir une troisième force dont il prévoit la victoire : la puissance cosmocidaire.

Pourquoi la défaite de l'esprit est-elle à ce point assurée et en quoi fait-elle surgir le *cosmocide* ? Pour répondre à cette question, Sony rend compte d'une folie mortelle :

Pour acheter une science et une technologie de la peur, l'Afrique devrait (si les prix des matières premières se maintiennent au cours actuel) vendre cinquante fois tout le pétrole contenu dans son sol, cent fois toutes ses réserves forestières, trois cent cinquante fois les produits de son agriculture, huit cents fois le produit de son élevage, neuf cent trente fois tous les minerais de son sous-sol... treize mille fois sa population en équivalence en travail⁸¹⁹.

L'accumulation des multiplications démentielles montre que « le progrès qui tue⁸²⁰ » n'est pas qu'un mot. Dans ces conditions du développement africain, le cosmocide est inéluctable. Aussi la tragédie technologique vaut-elle mieux que la mort du monde : puisque l'Afrique ne peut atteindre la même avancée technique que l'Occident, c'est donc à ce dernier de modérer la sienne, voire de la faire cesser. Le cosmocide occidental serait donc souhaitable pour éviter un cosmocide planétaire.

Cependant, la définition du cosmocide sonyen évolue entre 1973 et 1992, depuis sa première apparition dans les poèmes sonyens du recueil *La Vie privée de Satan* jusqu'à la « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie » par exemple.

Dans la Maxi-Préface de la *Vie Privée de Satan*, le cosmocide reflète l'admiration de Sony pour la beauté apocalyptique et son espérance poétique que le cosmocide viendra laver le monde⁸²¹. Dans son ouvrage *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, Céline Gahungu inscrit le cosmocide sonyen « dans le sillage de la tradition prophétique kongo » et montre que « Sony Labou Tansi imagine des scénarios apocalyptiques qui punissent et mettent fin, de manière radicale, à un dévoiement généralisé »⁸²². Or, dix ans après, l'espérance

818Sony Labou Tansi, « Avertissement » inédit à *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, *Ibid.*, p. 113.

819Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux Sages-Femmes d'une conscience », *Ibid.*, p. 58-59.

820Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*

821« Vous avez vu / Sur vos gratte-ciel / Sur mes jazz gratte-ancêtres / La raison carbonique / Et le feu doré / Du cosmocide – » « Maxi-préface » de *La Vie privée de Satan*, *op. cit.* p. 431.

822Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, 2019, p. 217.

métaphorique laisse place à une angoisse profonde, peut-être moins poétique que réaliste, contre laquelle l'écrivain lutte pourtant. La beauté cosmocidaire est ternie par l'imminence d'un désastre planétaire réel.

Je voudrais donc approfondir la particularité stylistique de la mutation du cosmocide dans les années 1980, dès lors que Sony « promeut les liens qui unissent l'homme au cosmos, seule manière d'échapper à une destruction universelle⁸²³ », comme l'analyse Céline Gahungu. Là où le « géocide » de Michel Deguy exprime la « déterrestation »⁸²⁴ contemporaine, le *cosmocide* sonyen se rend plus attentif aux liens à la nature, mais aussi à la culture et aux mots, qui sont également en voie de disparition.

3.3.1 Le cosmocide de notre planète

On se trompe si l'on pense à définir instinctivement le *cosmocide* comme « la fin du monde » : pour Sony, il s'agit d'abord d'en appeler à la fin *d'un* monde. Au début des années 1970, le *cosmocide* agit dans les textes comme un « mot mana⁸²⁵ », selon l'expression de Nicolas Martin-Granel : c'est un vocable habité par une force supérieure, réserve d'énergie vitale agissant comme un talisman et pouvant se transmettre⁸²⁶. L'idée que le *cosmocide* est un mot mana semble pour le moins paradoxale, dans la mesure où on l'associe à la fin de tout. Et pourtant, ce dernier contient bien une énergie vitale.

D'abord, le cosmocide est un instrument de la lutte sonyenne contre l'oppression coloniale. Dans la « Maxi-préface » qui ouvre le recueil poétique *La Vie privée de Satan*, Sony introduit le néologisme *cosmocide* en commençant par définir ce qu'il n'est pas : ni « une catastrophe », ni même « une cour criminelle »⁸²⁷. Aussi le recueil s'ouvre-t-il sur un éloge :

823 *Ibid.*, p. 224. Céline Gahungu évoque aussi la « conscience environnementale » de Sony. Voir Céline Gahungu, « II. Sony Labou Tansi et le cosmocide », *Diacritik Le Mag* [Chaîne Youtube en ligne], juin 2019, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HWBKx6zqUQ>

824 Voir Michel Deguy, *Écologiques*, Paris, Hermann Éditions, 2012, p. 108.

825 Expression de Nicolas Martin-Granel, dans un échange d'e-mail fin 2017, à propos du mot « cosmocide ». Nicolas Martin-Granel utilise d'ailleurs la même expression « mot mana » à propos de la formule énigmatique de Sony « Le Quatrième côté du triangle » qui apparaît à plusieurs reprises dans ses textes à partir des années 80. Voir aussi Nicolas Martin-Granel, présentation à *L'Amour des mots, Poèmes, op. cit.*, p. 911.

826 « mana » est un substantif masculin issu de la sociologie des sociétés primitives d'Océanie. Il s'agit d'une « Force supérieure répandue dans la nature, habitant certains êtres et certaines choses auxquels elle confère le pouvoir de dominer les autres par leur grande puissance physique, leurs dons quasi surnaturels tenant à la fois du sacré et de la magie et pouvant être transmis à un autre membre du clan ». C'est la définition du *Trésor de la langue française*, TLFi [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/mana>

827 Sony Labou Tansi, « Maxi-préface », *La Vie privée de Satan, Poèmes, op. cit.*, p. 430.

le cosmocide est tellement beau pour le Noir que je l'appelle [xxxxxx] liberté. Plus loin que je le vois. ~~Maintenant qui on d'autre pourrait sauver le genre humain de la pollution physique et morale ?~~⁸²⁸.

Le cosmocide est un événement salvateur pour les peuples opprimés et il est associé à des valeurs positives comme la beauté, la liberté et la respiration.

Par ailleurs, puisque le poète ne le voit pas avec « les yeux de la théologie » mais avec ses « yeux d'artiste », il préfère, d'un geste artistique créateur, le faire apparaître :

Je travaille avec Dieu, mais rassurez-vous : je suis gâté d'indemnités, de garanties et de toutes sortes d'assurances physiques et morales ; moi, le petit sauvage à l'huile de palme, qui peut me bouffer ? Je vous montre le cosmocide

Là
À [l']ouest
Des tabous
Là
Dans votre verre de thé
Là
Au nord-est de votre
Conscience
Là
Dans les hanches
Du pain quotidien
Vous avez vu
Sur vos gratte-ciels
Sur mes jazz gratte-ancêtres
La raison carbonique
Et le feu doré
Du cosmocide⁸²⁹ —

Sony représente l'ampleur de l'onde qui envahit le cosmos en énumérant les points cardinaux. Il mentionne également ses dimensions qui se calculent en hauteur avec les gratte-ciel, en vibration avec le jazz et en temps avec les ancêtres. D'ailleurs, la musique du poète a des dimensions telles qu'elles lui permettent d'atteindre le passé. Aussi, à l'opposé du gigantisme vide des gratte-ciel occidentaux qui trouent le ciel, son firmament à lui est plein. De plus, le cosmocide est décrit de façon synesthésique – le « pain » ou le « thé » évoquant le goût, les « hanches » et le « feu » le toucher, le « jazz » l'ouïe – mais aussi spirituelle, avec l'introduction de la conscience. Le poète établit un lien cosmique entre les choses du monde, inversant ainsi le rapport de destruction que le néologisme paraissait suggérer. La « Maxi-Préface » s'achève ainsi sur l'apparition du *cosmocide* au cœur d'un syntagme binominal « la raison carbonique et le feu doré du cosmocide », où il figure en complément des noms-tête *la raison carbonique et le feu doré*. Le carbone et le feu sont ainsi présentés comme des signes annonciateurs d'une destruction cosmique en cours. La « raison carbonique », en particulier, peut donner lieu à plusieurs lectures : elle évoquerait la cause du cosmocide – un excès de CO₂ produit par la combustion du feu doré –, ou bien son principe vital qui, selon le modèle de l'anabolisme végétal, garantit son existence dans la durée, ou encore son

⁸²⁸*Ibid.*

⁸²⁹*Ibid.*

intelligence, pour le personnifier. Dans tous les cas, le poète cherche à établir son néologisme à travers des signes matériels, de façon à le faire exister.

Dans les autres poèmes du recueil de 1973, Sony poursuit sa démonstration de l'existence du cosmocide et en énumère les attributs. Aussi continue-t-il d'occuper la place de complément du nom au gré d'un tableau progressant par petits touches.

On relève notamment « l'imminence du cosmocide⁸³⁰ », « la simplicité du cosmocide —⁸³¹ », « la beauté douceur / Du cosmocide —⁸³² ». La préposition *de* introduit des compléments représentant le sujet de l'action nominalisée dans les nom-têtes : *le cosmocide est simple, imminent, beau et doux*. À ce titre, elle « instaure un rapport de type construction attributive » entre un nom-tête à « valeur générale classifiante » et un complément qui désigne « le référent particulier »⁸³³ concerné par la classification opérée. La préposition *de* favorise donc l'actualisation de la référence⁸³⁴ du *cosmocide*. Et puisque « l'actualisation des concepts consiste [...] à les faire passer dans la réalité⁸³⁵ », on peut en conclure que, grâce à la complémentation nominale, Sony accorde au *cosmocide* « un degré d'existence plus réel⁸³⁶ ». En d'autres termes, Sony façonne et fait exister le cosmocide en l'accolant à ses attributs. Ainsi le poète se pose-t-il en véritable lutteur qui « bloque / les reins / marécageux du cosmocide⁸³⁷ ». L'association entre la boue des marécages et le cosmocide souligne bien la matérialité de ce dernier, apparaissant comme une coulée de boue que le poète tente de retenir pour contrer la mort de son pays. Se dressant comme une digue contre la puissance mortifère de sa propre création, Sony montre qu'il la maîtrise et fait d'elle un instrument de sa vengeance.

D'ailleurs, le *cosmocide* est très souvent un attribut du poète, en particulier lorsqu'il est le complément de noms relationnels comme *frère* ou *parent*. « Pitié / Je suis le frère cadet / Du cosmocide —⁸³⁸ », implore-t-il dans le poème « Quatre », en s'associant à la force de destruction salvatrice qu'il crée. Par la complémentation fraternelle, le poète se crée une

830 *Ibid.*

831 Sony Labou Tansi, « QUATORZE », *Ibid.*, p. 454.

832 Sony Labou Tansi, « VINGT-SEPT », *Ibid.*, p. 472.

833 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *La Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2014, p. 346-348.

834 La référence est la fonction « par laquelle un signe linguistique renvoie à un objet du monde extralinguistique, réel ou imaginaire », d'après Jean Dubois et alii., *Dictionnaire de linguistique*, 1972, Paris, Larousse, p. 414, cité dans : Martin Riegel, « Présentation », *Langue française*, n° 57, 1983, « Grammaire et référence », Georges Kleiber et Martin Riegel (dir.), p. 3. URL : http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_57_1_5153

835 Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Franke, 1965, §11, cité dans : Martin Riegel, « Présentation », *Langue française*, art. cit.

836 *Ibid.*, §110.

837 Sony Labou Tansi, « Préface », *La Peur de crever la vie*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 599.

838 Sony Labou Tansi, « QUATRE », *La Vie privée de Satan*, *Ibid.*, p. 439.

généalogie cosmocidaire. Le cosmocide sonyen semble donc ne pas pouvoir apparaître autrement qu'en relation, c'est pourquoi Sony souhaite établir des attaches avec d'autres êtres : « je cherchais / des / gens comme vous / parents du cosmocide⁸³⁹ », clame-t-il tel Diogène⁸⁴⁰ de Sinope à la quête d'un homme. Paradoxalement, ce sont les compléments du nom portant le cosmocide qui permettent d'instaurer des liens. Tout se passe donc comme si chaque élément du cosmos était inextricablement lié à sa potentielle disparition, comme si c'était cela même qui donnait du sens à leur existence.

Or, à partir des années 1980, la place syntaxique du cosmocide change dans les formules sonyennes : de complément du nom dans les descriptions poétiques, il devient nom-tête dans les prophéties. On passe ainsi de la « simplicité du cosmocide⁸⁴¹ » au « cosmocide de notre planète⁸⁴² ». Au début des années 1990, le mot *mana* se charge alors de toute la menace planétaire d'un cataclysme écologique en cours. Dès lors, plus question d'admirer ou de désirer le cosmocide : il faut tout mettre en œuvre pour « contourner le cosmocide de notre planète⁸⁴³ ». Comme il le fait dans les syntagmes binominaux sonyens, le cosmocide prend désormais la tête du monde.

Dans sa « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », Sony incrimine les Occidentaux, qu'il désigne comme responsables de « l'état actuel du désastre planétaire⁸⁴⁴ ». Il fait le procès de leur *gâchis*, de leur *consommation* et de leur *connerie* :

La consommation n'a pas de quoi être Dieu. Elle est trop conne pour vivre deux cents ans. Moralement, esthétiquement, raisonnablement et humainement votre connerie est trop cocasse. Le bateau prend l'eau. Vous pouvez encore faire la sourde oreille devant le cataclysme écologique, vous pouvez encore cacher la gangrène économique et dissimuler l'ampleur du désarroi social, la mort de la pensée vous guette, la fin du rêve frappe à votre porte, car votre développement est moralement insoutenable, vos économies de gâchis sont injustifiables du simple point de vue de la raison. Au triple plan moral, écologique et logique, le Nord a engagé notre planète vers un suicide collectif⁸⁴⁵.

L'absurdité du mode de vie occidental est telle qu'elle se retournera contre le Nord mais aussi contre le monde entier. Le cosmocide se décline en ravages écologique, économique et sociaux dont l'ampleur est si grande que l'écrivain ne semble plus savoir à quelle hyperbole se vouer. Les sèmes du désastre, de la maladie et du malheur s'insinuent ainsi dans le tableau de l'état du monde contemporain, de même que l'iniquité révoltante de la situation est martelée dans toutes les phrases. Le cosmocide apparaît comme un fait structurel dont les effets calamiteux touchent tous les domaines de la société humaine et dont l'acmé se trouve

839 Sony Labou Tansi, « IV », *Déjà... j'ai habité tous ces mots*, *Ibid.*, p. 759.

840 Voir *Diogène à Brazzaville*, film de Léandre-Alain Baker, Huit Production, 1998.

841 Sony Labou Tansi, « Mini-Préface », *Poèmes de Sony Lab'ou Tansi*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 560.

842 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *op. cit.*, p. 166.

843 *Ibid.*

844 *Ibid.*, p. 165.

845 *Ibid.*, p. 164-165.

singulièrement dans « la mort de la pensée ». De nouveau, la formule est construite sur un syntagme binominal qui, à l'instar du *cosmocide*, associe un nom-tête mortifère à un domaine de l'existence en voie d'extinction. En plus de la planète, c'est donc l'esprit qui est touché par la destruction.

La grande richesse de la pensée cosmocidaire sonyenne est de rendre compte d'une entreprise de dévastation à la fois structurelle – planifiée et donc potentiellement dé-programmable – et culturelle, l'écologie et la culture étant indissociables pour l'écrivain.

3.3.2 Pour un sauvetage culturel

Pour sortir de *la guerre des mondes* qui précipite la planète tout entière dans un cosmocide certain, Sony préconise d'« organis[er] une guerre mondiale contre le gâchis – par la culture, la raison, l'argent ne venant qu'en troisième essor⁸⁴⁶ ». Selon lui, la sauvegarde des hommes et de la nature passe en premier lieu par la culture.

Aussi l'écrivain prône-il par exemple une « culture de la survie⁸⁴⁷ » dans l'avertissement inédit qu'il écrit pour sa pièce de théâtre *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*. Dans ce texte, les formules sonyennes sont centrées sur l'esprit, soit pour déplorer son abandon, soit pour inciter à sa création. Regrettant « la chute de la raison devant la médiocrité – la défaite de la conscience devant la nullité », Sony souhaite ardemment « la culture de la survie de notre espèce » et appelle à « créer sur cette terre des cultures de l'homme » et à « créer une culture de l'humain »⁸⁴⁸. Lorsque les valeurs spirituelles positives sont en position de complément du nom (« la chute de la raison », « la défaite de la conscience »), c'est pour regretter leur disparition. Mais, dès lors que la culture occupe la place du nom-tête (« la culture de la survie », « des cultures de l'homme »), l'espérance renaît. Par ailleurs, en même temps que revient la culture, l'espèce humaine réapparaît en lui étant associé par la complémentation nominale. Et, puisque l'écrivain ne saurait oublier que la culture et les hommes se rejoignent en un même lieu matriciel, « cette terre » figure à leur côté.

La renaissance de l'esprit qu'espère Sony est précisément située dans un lieu : l'Afrique. Dans ce gâchage écologique et culturel mondial, les forces de contestation contre le Nord et de proposition d'un nouveau mode de vie vivable doivent venir de l'Afrique. Sony

⁸⁴⁶*Ibid.*, p. 167.

⁸⁴⁷Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*, p. 113-114.

⁸⁴⁸*Ibid.*

en donne les deux raisons fondamentales dans un article de 1989 qu'il intitule « L'Afrique vierge » :

si l'Afrique meurt, elle ne fera qu'inaugurer le cosmocide – parce que nous restons la seule chance de survie pour l'humanité ! Survie physique entendez, mais aussi survie poétique – (quand tous les hommes seront devenus les boulons d'une horrible machine nommée société d'engraissement, il y aura encore des hommes en Afrique, qui sauront rire, pleurer, vivre, mourir, craindre et espérer...). Nous sommes dépositaires de la survie mythique de l'humanité, parce que nous n'avons pas crevé notre génie intime, nous dilapidons nos forêts, notre pétrole, toutes nos matières premières, mais notre réserve de virginité reste insondable. Un jour, les singeries, les grimaces, les simulacres s'arrêteront faute de carburant [...] et ce sera la renaissance de l'Esprit, de la poésie⁸⁴⁹.

L'hypothèse de la disparition du continent africain et de ses habitants est suivie de la certitude de la mort du monde. La survivance du monde dépend doublement de l'Afrique, terre de matières premières et de profondeur poétique, toutes deux étant également vitales d'après Sony. Deux manières d'exister sont alors mises dos à dos par des formules binominales sonyennes : la « survie mythique de l'humanité » contre la « société d'engraissement ». Le parallélisme de construction des deux images sonyennes crée des antithèses entre deux « formes de vie⁸⁵⁰ », une existence poétique et le gaspillage des ressources africaines – même si on hésite à qualifier le gâchis mortifère qu'il décrit comme un style d'existence.

Par ailleurs, l'antithèse entre un mode de vie mécanique et un autre littéraire, se double d'une opposition entre deux mondes, celui de la consommation et celui des êtres vivants. Ainsi Sony montre-t-il que les façons d'exister et les mondes sont complémentaires : pour changer la « société d'engraissement », il faut sortir de la forme de vie mécanisée. Pour ce faire, il énumère des verbes de sentiments – *rire, pleurer, vivre, mourir, craindre et espérer* –, incitant à puiser dans d'autres réserves que celles limitées de la terre et à trouver dans la poésie et l'Esprit d'autres énergies que le carburant. Dans le sillage de Foucault, Sony semble favorable à une « esthétique de l'existence⁸⁵¹ », définie comme ce qui permet à un sujet d'exprimer sa liberté malgré son appartenance à une époque qui le conditionne. L'« esthétique de l'existence » signifie chez Foucault l'espoir d'une vie transformée, que quelque chose du monde commun se transforme. Elle vise une altération au sein d'une pensée commune pour faire éclater l'exigence d'un monde différent. La résistance occidentale de Sony est de l'ordre de cet éclat-là : véritable posture éthique, elle construit une « esthétique de l'existence » car elle se constitue formellement dans l'écriture et repose sur un style⁸⁵², celui de la complémentarité.

849 Sony Labou Tansi, « L'Afrique vierge », *Ibid.*, p. 119.

850 Voir Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie.*, op. cit.

851 Michel Foucault, « Une esthétique de l'existence », entretien avec A. Fontana, *Le Monde*, 15-16 juillet 1984, p. XI.

852 Je reprends ici l'une des analyses que j'avais proposée au tout début de ma thèse, lors d'une journée d'étude organisée par les doctorant·e·s de Romuald Fonkoua. Voir Alice Desquilbet, « Lutter contre la disparition

Dans « L'Afrique vierge », Sony prévoit également les conséquences exponentielles des ravages qui sévissent déjà en Afrique. Aussi propose-t-il de regarder le cosmocide *depuis* l'Afrique spoliée et, surtout, pas *sans elle* – un peu à la manière de Malcom Ferdinand qui souhaite « penser l'écologie depuis le monde caribéen⁸⁵³ ». Pour le philosophe ingénieur en environnement comme pour l'écrivain congolais, il s'agit de démontrer la dangerosité pour tous du mode d'« *habiter colonial*⁸⁵⁴ » de la planète par les occidentaux.

Dans ce combat que Sony mène depuis le Congo, le théâtre s'impose de plus en plus comme une arme culturelle et « le moyen le plus rapide de parler aux hommes⁸⁵⁵ » :

Je parle en terme d'Afrique de la macdonaldisation du monde. Je parle d'une magnifique femme qui a nom « la Terre ». Et pourquoi une femme ? Parce que même si tous les hommes l'ont oublié, la femme est la saveur exacte de Dieu. Elle plonge dans tout ce que la vie touche⁸⁵⁶

L'entreprise de sauvetage planétaire se lit dans les formules de Sony qui font jouer « la seule chance de survie pour l'humanité » contre la « macdonaldisation du monde ». La lutte entre les noms-têtes d'espérance ou de mort se poursuit dans leurs compléments qui placent les êtres humains et le monde sur la même ligne de front : dès lors que la terre est envahie par le mode de vie occidental qui pousse à la consommation, les hommes ne sauraient continuer à y vivre pleinement. Par ailleurs, la construction de la formule « la macdonaldisation du monde » entre en résonance avec « le cosmocide de notre planète⁸⁵⁷ ». Tandis que les deux néologismes sonyens (*macdonaldisation* et *cosmocide*) expriment les mêmes conditions de mort, les compléments du nom (*du monde* et *de notre planète*) montrent qu'elle se joue à petite échelle. Le regard désoccidentalisé de Sony met donc en évidence la disparition du monde sous l'emprise de l'uniformisation marchande et l'oubli de la Terre.

D'ailleurs, l'écrivain congolais ne considère pas « la Terre » comme une maison mais comme « une femme ». Elle est la « matrice du monde⁸⁵⁸ » pour reprendre une expression de Malcom Ferdinand qui insiste sur l'importance des notions *terre* et *monde* dans ce qu'il appelle *l'écologie décoloniale* :

Partant de la pluralité constitutive des existences humaines et non humaines sur Terre, des différentes cultures, prendre le monde comme objet de l'écologie, c'est ramener au centre la question de la *composition politique* entre ces pluralités et donc d'un agir ensemble⁸⁵⁹.

de l'humain. Articulation des réflexions de Sony Labou Tansi et de Michel Foucault », JE de jeunes chercheur·se·s, « Poétiques du texte francophone : nouvelles approches », cf. *supra*.

853Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, op. cit.

854Ibid., p. 44. c'est l'auteur qui met en italiques.

855Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 6.

856Ibid.

857Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 166.

858Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 40.

859Ibid.

La *macdonaldisation* et le *cosmocide* sonyens nient tous deux les pluralités culturelles et existentielles qui forment un monde. Dans le cosmocide sonyen comme dans la survie de l'humanité que l'écrivain propose, il n'existe donc pas de séparation entre nature et culture. Puisqu'elles sont soumises aux mêmes gaspillages, la préservation de l'une participera de la sauvegarde de l'autre.

3.3.3 Sonner l'heure du choix, à l'aube du XXI^e siècle

En 1982, le manifeste sonyen « Entre mourir et rêver un autre rêve⁸⁶⁰ » insiste sur le *kairos* de la fin d'un XX^e siècle bâclé pour choisir d'autres formes d'existence. La formule « rêver un autre rêve » est symptomatique des défigements caractéristiques de l'écriture prophétique de Sony, que l'on a déjà étudiés à propos de la complémentation nominale. Or, dans l'écriture sonyenne contre la guerre des mondes, les jeux de redondances et de décalages concernent également la complémentation verbale.

Sony se fonde sur des échos entre le verbe et son complément pour opérer des défigements de sens. Dans le tapuscrit « Entre mourir et rêver un autre rêve », ils concernent singulièrement le verbe d'action *rêver*. Pour Sony, il s'agit de choisir entre le « traditionnel rêve de dénaturer la nature » ou le choix qui « consist[e] à rêver et à faire rêver un autre rêve »⁸⁶¹. S'opposant au choix cartésien de se rendre maître et possesseur de la nature, l'écrivain redonne à cette dernière toute son entièreté dont le préfixe privatif *dé-*, contenu dans le verbe d'action coloniale *dénaturer*, l'avait dépossédée. Pour marquer l'importance de changer de vision du monde, l'écrivain introduit aussi un décalage entre l'infinitif *rêver* et son complément d'objet direct *un autre rêve* qui ouvre l'horizon de l'imagination par le biais de l'adjectif de distinction *autre*.

La formule a de l'importance puisque, dix ans plus tard, Sony la reprend dans sa « Lettre fermée au gens du Nord et Compagnies » pour les invectiver : « Vous avez oublié que le seul rêve qui nous reste à rêver est celui de la survie d'un futur potable⁸⁶² ». L'écrivain reproche aux Européens d'avoir perdu le sens des mots, qu'il se charge de leur rappeler par des pléonasmes :

860 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*

861 *Ibid.*

862 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée au gens du Nord et Compagnie », *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 166.

Parce que vous ne laissez aucun temps au temps, aucun espace à l'espace et aucune chance à la survie de l'avenir, vous avez tué le nécessaire pour la juste marche des superflus⁸⁶³.

Les répétitions des noms *temps* et *espace*, l'association des synonymes *survie* et *avenir*, ainsi que l'antithèse entre le « nécessaire » et les « superflus » invitent à s'interroger sur le sens réel des discours progressistes. L'écrivain congolais encourage à ne pas se laisser bercer de mots et à refuser toute standardisation de la pensée, qu'il appelle encore « pacifisme prêt à porter et naïf⁸⁶⁴ ».

Dans son manifeste de 1982, Sony n'a de cesse d'opposer deux styles de rêves, deux formes de progrès, deux visions du monde et deux styles d'existence :

Le progrès qui tue est facilitaire et faciliste. L'autre progrès, celui qui sauve, exige que l'humanité rêve un autre rêve que celui qui consiste à appeler sous la bannière de l'uniformisation toutes les communautés humaines toutes les créativités⁸⁶⁵.

Contre le langage « facilitaire » et « faciliste » – faisant entendre le facile, l'utilitaire voire le fasciste – la rigueur est de mise dans le domaine des mots. L'exigence qu'il préconise vaut aussi de façon métatextuelle : refusant l'alignement et prônant l'inventivité, Sony s'emploie à défiger lui aussi les stéréotypes tels que le *rêve* et le *progrès* que son écriture pourrait véhiculer.

Les œuvres de Sony doivent donc être lues comme des procès voire des prophéties. C'est ce que rappelle Benoît Goldman qui refuse la guerre dans les *Yeux du Volcan* et « tire sur les cafards au lieu de tirer sur ses semblables »⁸⁶⁶ :

Vous n'avez pas compris le livre. Vous l'avez lu comme un roman. C'est une prophétie. Benoît Goldman qui jouit de mon admiration refuse la guerre. Il en est dégoûté. Aujourd'hui que les êtres humains doivent choisir entre la guerre (la mort totale) et la vie, Benoît est un prophète. Il rêve justement le rêve de l'avenir⁸⁶⁷.

Dans « l'absolu du choix⁸⁶⁸ » entre la mort et la survie, l'existentialisme que propose Sony consiste à rêver. Il conçoit le rêve comme étant la seule manière de sortir de l'impasse tragique car il élargit l'existence et crée des ouvertures inespérées qui, seules, pourront rendre le futur vivable. Taraudé par le *gâchis* mondial qui touche la planète entière jusqu'aux mots, Sony fait de son écriture le lieu d'une revitalisation langagière.

863 *Ibid.*

864 *Ibid.*

865 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*

866 Sony Labou Tansi, « Les Yeux du Volcan », entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, *art. cit.*

867 *Ibid.*

868 Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Nagel, 1970, p. 71. : « Je construis l'universel en me choisissant ; je le construis en comprenant le projet de tout autre homme, de quelque époque qu'il soit. Cet absolu du choix ne supprime pas la relativité de chaque époque. Ce que l'existentialisme a à cœur de montrer, c'est la liaison du caractère absolu de l'engagement libre, par lequel chaque homme se réalise en réalisant un type d'humanité, engagement toujours compréhensible à n'importe quelle époque et par n'importe qui, et la relativité de l'ensemble culturel qui peut résulter d'un pareil choix ».

Conscient que le conflit qui se joue se manifeste aussi comme une guerre de vision du monde, l'écrivain congolais choisit une écriture de la vigilance. Comme il l'écrit dans une lettre-préface au poète camerounais Célestin Monga en 1990, les écrivains sont particulièrement à même de sentir que « nous volons vers le cosmocide » et cette attention les engage : « nous sommes de permanence devant les bévues de l'humanité »⁸⁶⁹. L'écrivain est donc un veilleur de l'humanité – un *speculator* « qui observe, guette, cultive les signes d'un changement de situation, se rendant sensible à ce qui, dans cette situation, pourrait importer⁸⁷⁰ » – et il lui adresse ses prophéties dans le but de la sauver.

Dans la pratique du guet sonyenne, l'écrivain se rend attentif à l'accélération cosmocidaire. En effet, de la même manière que la position syntaxique du cosmocide a changé dans la phrase sonyenne, sa temporalité s'est modifiée. L'urgence s'énonce désormais au présent, bien loin de « l'imminence du cosmocide⁸⁷¹ » prophétisée avec certitude dans un futur proche enthousiaste, voire un futur antérieur qui entérinait⁸⁷² le fait que « Quand l'Europe Monde sera fini[e] / L'Afrique ~~pourra~~ aura / Commencé⁸⁷³ ». Dans « [s]on coeur de sentinelle⁸⁷⁴ », Sony entrevoit désormais le moment fatidique où la planète va basculer dans le cosmocide, c'est pourquoi il prévient inlassablement que l'heure du choix a sonné : « à ce moment de notre histoire où l'humanité est condamnée à choisir » annonce-t-il par exemple dans le tapuscrit « Entre mourir et rêver un autre rêve », avant d'insister – « nous sommes non pas à la veille, mais au jour » – puis de continuer – « nous sommes la génération des choix capitaux »⁸⁷⁵. La coïncidence entre des termes augurant d'un moment de bascule et l'emploi du pronom personnel *nous* montre la volonté de l'écrivain de rendre ses appels plus efficaces.

Des formules similaires apparaissent dans les autres textes essayistiques de Sony, témoignant de son désir de se faire entendre : « nous sommes arrivés au siècle où tout ce qui est fondamental à la survie de l'humanité doit être envisagé⁸⁷⁶ », « nous sommes devant un fait d'humeur accompli : [...] l'apparition d'un destin commun à tous les humains⁸⁷⁷ », « nous sommes arrivés à ce moment crucial où nous devons apprendre à tout réinventer⁸⁷⁸ ». Plus

869 Sony Labou Tansi, « Préface », dans Célestin Monga, *Fragments d'un crépuscule blessé. poèmes et photos*, Ivry-sur-Seine, Silex éditions, 1990.

870 sur la philosophie spéculative de Whitehead comme pratique du guet, voir Didier Debaise et Isabelle Stengers, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *art. cit.*

871 Sony Labou Tansi, « Maxi-préface », *La Vie privée de Satan*, *op. cit.*, p. 430.

872 Laurent Dubreuil, « Anachronisme et événement », *art. cit.*

873 Sony Labou Tansi, « QUATORZE », *La Vie privée de Satan*, *op. cit.*, p. 454.

874 Sony Labou Tansi, « I. Les Salades », *Vers au vinaigre* (version 2), *op. cit.*, p. 336.

875 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*

876 Sony Labou Tansi, « Lettre ouverte aux riches ou SOS Afrique » [texte tapuscrit daté de juillet 1989], *Encre, sueur, salive et sang*, p. 126. Voir aussi *Africa International*, n° 220, octobre 1989.

877 Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Ibid.*, p. 143.

878 Sony Labou Tansi, « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *Ibid.*, p. 166.

ses visions cosmocidaïes deviennent brûlantes, plus la catastrophe devient certaine et plus l'écrivain formule des prophéties adressées au monde. Sa stratégie de l'interpellation est double car il tente à la fois d'inciter à l'action pour contrer la catastrophe et de recréer des liens qui, en eux-mêmes, permettent *déjà* de conjurer le cosmocide.

De la « guerre des mondes » à la « guerre mondiale contre le gâchis », Sony alerte sur l'état du monde, en s'arc-boutant aux complémentations prophétiques pour déjouer les forces destructrices du Capitalocène contemporain. Pour reprendre les réflexions de Yolaine Parisot et Charline Pluvinet, « que ne peut pas la littérature ?⁸⁷⁹ », semble demander Sony. Dans leur avant-propos à l'ouvrage *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Yolaine Parisot et Charline Pluvinet renversent l'interrogation convenue sur les pouvoirs de la littérature et expliquent que « l'impouvoir supposé de la littérature, c'est aussi sa puissance propre⁸⁸⁰ ». En effet, dans l'article collectif que nous avons écrit avec Ninon Chavoz, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy, nous avons dégagé un premier enjeu éthique de l'écopoétique qui tiendrait à l'exigence de vérité sur *l'état des lieux* du monde⁸⁸¹, et que Sony me semble prendre à bras-le-corps. En guise de conclusion sur le plongement dans le Capitalocène et le monde troué décrit par Sony dans ses textes des années 1980 et 1990, je ne saurai, seule, dire mieux que ce que nous avons formulé tous les cinq :

Les alertes écopoétiques lancées dans notre corpus visent à faire constater l'existence de pratiques mortifères qui touchent depuis plus d'un siècle des territoires bien réels, souvent des marges dans lesquelles tout se joue, pour constituer des rapports en série. C'est ainsi qu'elles révèlent des enjeux écologiques invisibles en exposant des pratiques non-éthiques qui portent atteinte à la communauté du vivant. Comme l'écrit Pierre Bergounioux « si le monde a fini sous nos yeux sans qu'on s'en aperçoive, c'est que le principe qui l'a frappé de mort avait simultanément la capacité de lui conserver l'apparence de la vie »⁸⁸²

879Yolaine Parisot et Charline Pluvinet, « Avant-propos : Force et vertu de la fiction face à l'histoire immédiate. Pour un récit transnational du temps présent », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 8.

880Ibid. Yolaine Parisot et Charline Pluvinet s'appuient notamment sur les réflexions de Michel Foucault, à propos de la confiance que les hommes accordent désormais aux signes, plus qu'aux institutions, aux choses ou aux sciences.

881Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even et alii., « Enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.*

882Ibid. Voir aussi Pierre Bergounioux, *Le Chevron*, Lagrasse, Verdier, 1996, p. 22.

PARTIE 2 : LE TOURNANT ÉCOLOGIQUE DANS L'ÉCRITURE SONYENNE

Je vais prendre un exemple : [ma grand-mère paysanne] allait faire un champ quelque part dans la forêt qui est vaste, qui est immense. Au fond, elle aurait pu dire moi je suis forte, j'ai ma houe et je vais me mettre à travailler. Non. Elle arrivait quelque part, elle s'asseyait et demandait à la terre une conversation. Elle disait souvent en ces termes : « écoutez, moi je vais faire un champ de patates ici, je n'enlèverai rien quand je serai partie, mais il faut que ces patates soient bien et après nous serons amies ». Elle parlait à la terre comme ça, et quand les patates étaient mûres, elle reparlait à la terre pour lui dire : « merci, j'ai pris mes patates, je m'en vais mais on se reverra un autre jour », comme on parle à quelqu'un comme ça. Ce besoin de négociation avec la nature [...] n'existe pas dans certaines cultures matérielles ou même matérialisantes – je ne sais pas comment il faut dire –, quand on ne mesure plus la valeur de l'homme que par la quantité de matériel qu'il peut produire. Je me dis alors, oui peut-être, qu'on a quelque chose d'autre à faire⁸⁸³

C'est en mars 1987, à l'occasion de rencontres littéraires en Argentine, que Sony prononce ces mots. Dans cet entretien, il soutient que, pour les Amériques latines, le développement a été un miroir aux alouettes. Aussi les Africains ont-ils peur, d'après lui, de suivre le même chemin. L'exemple de son aïeule cultivatrice⁸⁸⁴ vient étayer son argument par les valeurs, selon lequel la technologie et le progrès produisent une grande quantité de bâclages : « si c'est ça qu'on doit suivre, le monde est perdu finalement⁸⁸⁵ », déclare-il. C'est alors qu'il oppose à ce projet d'existence mortifère les pratiques respectueuses de sa grand-mère envers la nature.

Sony raconte à son auditoire argentin une scène fondatrice de son enfance⁸⁸⁶. Son souci du détail témoigne de l'importance de ce souvenir, encore très vivace. Afin de décrire au mieux cet épisode mémoriel concernant la forêt équatoriale, il choisit des adjectifs *vaste* et

883 Sony Labou Tansi, entretien avec les Professeurs Lilian Pestre de Almeida (Brésil), Ruth Hernandez (Porto Rico) et Esther de Crespo (Equateur), enregistré en Vidéo-cassette à Buenos Aires (Argentine), mars 1987, 16'-17', Archives fonds ITEM. (transcription personnelle).

884 Je suppose qu'il s'agit de sa grand-mère paternelle puisqu'il en parle ici au passé et que, trois ans plus tard, une lettre à Monique Blin du 23 novembre 1990 mentionne le décès de sa grand-mère maternelle : « Je n'ai pu être sur le bateau du BBKB. Pour plusieurs raisons. Ma grand-mère (côté maman) est morte le 1er Nov et m'a demandé d'aller l'enterrer au village à côté de ses mères ». Lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, 23 novembre 1990, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM SLT 90/42, Fonds Monique Blin]. Consultée à la BFM le 28/01/2020.

885 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 15'-16', cf. *supra*. (transcription personnelle).

886 Et Dido confirme l'importance de connaître les secrets de l'écrivain pour mieux le comprendre : « Je vais te vendre un secret, donne-moi une cigarette, je vais te vendre un secret... Pour toucher la matrice Sony, il faut que j'aïlle chez la maman de Sony. Puisque le Sony biologique n'a pas de ventre biologique... Le ventre, c'est la mère de Sony. Donc, je regarde des documentaires sur Sony, j'entends la voix de sa mère, je découvre comment elle parlait, comment elle pensait. Il faut que je rentre dans cette philosophie-là. Il faut que je cherche d'où parle la mère de Sony. Comment elle pense. Comment elle a sorti Marcel N'sony qui deviendra Sony Labou Tansi. Et c'est cette pensée-là qui me conduira à accoucher de Sony sur scène, qui à son tour me conduira à Martillimi Lopez fils de maman nationale. La parole doit retourner dans le ventre de sa mère d'où elle était venue. Le cercle ! ». Voir Dieudonné Niangouna, « Retour sur *Machin la Hernie* de Sony Labou Tansi », entretien réalisé par Julie Peghini et Jean-Christophe Goddard, *Thaâtre*, 2020, à paraître.

immense et la figure de l'épanorthose, que l'on peut relever dans sa reformulation « dans la forêt qui est vaste, qui est immense », montre son désir de rendre compte de l'ampleur de la forêt équatoriale le plus fidèlement possible. De même, les actions *a priori* anodines de son ancêtre paysanne sont soigneusement énumérées, tout comme son discours direct qui est précautionneusement retranscrit à deux reprises. Dans cette scène, tout semble donc *faire sens* – témoigner d'une *vérité* autant que d'une *sensibilité* – pour l'écrivain. Aussi raconte-t-il tout cela avec soin, comme s'il prenait en exemple la manière de cultiver de sa grand-mère pour parler et écrire. Car c'est bien ainsi que Sony définit sa pratique d'écrivain, son acte d'écrire reflétant :

[son] désir profond d'imiter [s]a grand-mère qui, lorsqu'elle arrivait à l'endroit de la savane où elle devait faire son champ de manioc ou d'arachides, se mettait à genoux, se concentrait et parlait à la terre avec des mots remplis de douceur : « Écoutez, pierres, plantes, mottes de terre... Je vais me permettre de faire un champ de patates dans votre maison... Je vais déranger vos ustensiles et vos biens... »⁸⁸⁷

Cette fois encore, la considération que la grand-mère porte à la terre est minutieusement décrite : il s'agit de se mettre à la hauteur du sol, de se concentrer, de parler et d'employer un langage de douceur. Dans l'entretien et l'article de 1987, la reprise de l'exemple sur la pratique de la terre par son ancêtre permet à Sony de s'opposer aux injonctions progressistes qui acculent les pays du Tiers-Monde, mais aussi de parler de sa conception de l'écriture. On voit ainsi à quel point écologie et poétique sonyennes sont liées, au milieu des années 1980.

Pour comprendre les liens qui existent chez Sony entre le souci de la nature et le soin porté à l'écriture, j'aimerais m'arrêter sur trois substantifs qui caractérisent l'interconnexion des êtres vivants – humains et non-humains – dans la scène mémorielle : il s'agit de « conversation », « amitié » et « négociation ». Ces trois termes féminins définissent précisément les modalités de la *considération* que la grand-mère a pour la nature. Aussi la *considération* sonyenne s'inspire-t-elle de celle de son aïeule. Selon Marielle Macé, la considération se définit d'ailleurs comme étant le regard du poète, à l'exemple de Ponge qui, dit-elle, « réclamait qu'on eut des "égards" pour la réalité, jusque dans la façon que l'on a de la tenir sous les yeux et d'en parler⁸⁸⁸ ».

La grand-mère a bien des *égards* pour les choses du monde qu'elle déranger par sa présence et son activité paysanne, puisqu'elle leur parle avec précaution semble-t-il. Dans le discours rapporté par Sony, on entend qu'elle commence en cherchant à nouer le contact avec l'impératif phatique « écoutez ». Ensuite, soucieuse de ne pas prendre la forêt en traître,

887Sony Labou Tansi, « Je prête mes artères au verbe », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 99. Voir aussi dans *Croissance des jeunes nations*, n° 292, mars 1987. Voir encore la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 224].

888Marielle Macé, *Sidérer, Considérer. Migrants en France, 2017*, Paris, Éditions Verdier, 2017, p. 31.

elle emploie le futur périphrastique qui permet une « modalisation d[e son] dire⁸⁸⁹ », pour annoncer et expliquer ce qu'elle projette de faire. Enfin, elle n'oublie pas de remercier et de dire au revoir. La politesse ne saurait être une marque de respect feinte de la part de la grand-mère de Sony : elle est le signe qu'elle *considère* les éléments naturels qui l'entourent et l'aident à cultiver ses pommes de terre. D'ailleurs, la comparaison que Sony introduit entre la conversation de son aïeule avec la terre et une forme d'échange social humain – « comme on parle à quelqu'un » – a pour effet de personnifier l'humus fertile.

À travers l'*exemplum* de l'ancêtre cultivatrice, l'historiette relatée par l'écrivain témoigne de la place centrale accordée aux éléments naturels⁸⁹⁰ et elle montre que leur présence concrète est prise au sérieux par la grand-mère, autant que par le petit-fils. Il faudra donc voir comment ces égards-là se manifestent dans l'écriture de Sony. Dans cette deuxième partie, j'étudierai l'engagement écologique de Sony, en montrant les dimensions politique et poétique de la « négociation », la « conversation » et l'« amitié » avec la nature. L'héritage de la grand-mère de Sony permet de comprendre les modalités du « contrat naturel⁸⁹¹ » qui se noue dans les textes de l'écrivain, engageant des relations de complémentations particulières entre les hommes et la nature.

Chapitre 4. Le contrat naturel sonyen

Dans le Capitalocène cosmocidaire, la complémentation sonyenne apparaît nécessaire pour recréer des liens avec la nature, mais aussi entre les hommes. Elle se définit d'abord autour d'un enjeu de *négociation*, à l'exemple de la grand-mère de Sony qui délaisse sa houe au profit du dialogue avec la terre. Il s'agit en effet de s'associer plutôt que de dominer. À ce titre, la négociation sonyenne s'oppose aux tractations sorcières. À l'inverse des marchandages mortifères, le contrat naturel proprement sonyen se négocie dans les textes, témoignant de la complémentarité qui existe entre les êtres humains et la nature.

889 Lotfi Abouda, Marie Skrovec, « Grammaticalisation du futur périphrastique en français contemporain : une résistance normative ? », Colloque international d'études romanes « Normes et grammaticalisation : le cas des langues romanes » (Sofia, Bulgarie, Novembre 2015), Archives ouvertes halshs-01318795. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01318795/document>

890 Voir Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op. cit., p. 13.

891 Voir Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, éditions François Bourin, 1990.

Défini par Michel Serres au début des années 1990 – soit trois ans à peine après l'intervention de Sony à Buenos Aires –, le « contrat naturel » signifie un « retour à la nature »⁸⁹². Selon le philosophe, la nature a d'abord été considérée par le contrat social comme un maître – une maîtresse – dont il fallait se libérer, puis par le droit naturel et la Déclaration des Droits de l'Homme comme une esclave tenue de plier face à la raison universelle de la nature humaine. Or, désormais la nature est devenue « notre symbiote »⁸⁹³.

Étymologiquement, la symbiose signifie le fait de *vivre ensemble*, avec l'idée d'un apparebénéfice réciproque qui entretient la vie de chacun des symbiotes. La spécificité de cette association naturelle, indissoluble et durable entre les hommes et la nature réside dans le fait que, pour Michel Serres, elle relève aussi du domaine juridique, puisqu'elle fait l'objet d'un contrat. À ce titre, il fait de la symbiose un « droit » vital qui concerne réciproquement chacune des parties associées : « autant la nature donne à l'homme, autant celui-ci doit rendre à celle-là, devenue sujet de droit »⁸⁹⁴. Cependant, ce contrat n'a pas besoin d'être négocié : puisqu'il est naturel et physique, il existe de fait. Pour appuyer cette idée, Michel Serres opère un rapprochement étymologique autour du *trait*, entre le *contrat* naturel qui relie les symbiotes et l'*attraction* newtonienne qui relie les planètes dans notre système solaire. D'après lui, « la Terre nous parle en termes de forces, de liens et d'interactions, et cela suffit à faire un contrat »⁸⁹⁵. Le contrat naturel tel que le pense Michel Serres est donc noué naturellement – *de facto* – mais, puisque les êtres humains et naturels sont des sujets de droit, il doit aussi être préservé *de jure*. Ainsi la symbiose naturelle devient-elle un engagement contractuel – une convention humaine –, qui semble comparable au pacte d'écriture écologique sonyen.

Par ailleurs, la symbiose de Michel Serres présente l'avantage de mettre en avant la complémentarité qui existe entre la terre et les hommes. Dans *Le contrat naturel*, nombreux sont les termes qui caractérisent les liens symbiotiques, du « trait qui serre et tire » au « jeu de cordes [qui] assure », en passant par la métaphore du « piton qui sollicite la résistance de la muraille »⁸⁹⁶ ou encore celle du « réseau de liens multiples »⁸⁹⁷. On peut donc se demander dans quelle mesure le contrat naturel de Michel Serres permet de saisir – ou non – les particularités de la complémentarité écologique sonyenne.

892 *Ibid.*, p. 67.

893 *Ibid.*

894 *Ibid.*

895 *Ibid.*, p. 69.

896 *Ibid.*, p. 162-163.

897 *Ibid.*, p. 172.

4.1 Les négociations sonyennes avec la nature

Le verbe *négocier* et ses dérivés jalonnent les textes de Sony. Si l'écrivain fait l'éloge de la négociation entre les hommes et avec la nature, ses œuvres soulignent cependant qu'il existe aussi des réalités non négociables. On peut penser aux personnages d'Antoine, dictateur éponyme de la pièce de 1986 *Antoine m'a vendu son destin*, ou d'Estina Bronzario, la « femme de bronze » du roman de 1985 *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. En effet, la tirade d'Antoine refusant de parlementer avec ses anciens généraux qui ont usurpé son pouvoir est désormais célèbre :

Négociez, messieurs — négociez le bordel et la vérole — négociez la magouille, la zizanie, les pots-de-vin et la pacotille luisante des bric-à-brac, négociez votre rôle de singes de l'Histoire, diplômés en agenouillements et en clowneries simiesques, négociez votre fonction d'aboyeurs alternés, intégrés et idéologiques. Mais de grâce, comprenez qu'Antoine est le grand feu flambant, l'espoir et l'avenir, l'immense baobab destiné à inverser les regards, et qu'à ce titre, Antoine n'est pas négociable⁸⁹⁸.

Alors qu'il est en prison, Antoine s'adresse fougueusement aux infâmes complotistes. Le verbe *négocier* à l'impératif est martelé, associé à des compléments d'objets négatifs. Chaque occurrence résonne comme un défi ironique lancé aux petits arrangements politiques et mesquins. Tel Cyrano de Bergerac qui se bat contre ses vieux ennemis alors qu'il est au seuil de la mort⁸⁹⁹, le panache d'Antoine fait face à ceux qui sacrifient l'espérance et le futur, que l'ancien dictateur incarne désormais. « Antoine a changé de combat : ses armes ne seront plus jamais les mêmes⁹⁰⁰ », explique le dramaturge. Si la *négociation* est une arme politique nécessaire – dont Sony déplore d'ailleurs dans un entretien de 1993 que Pascal Lissouba ne la manie pas⁹⁰¹ –, il faut la refuser dès lors qu'elle est synonyme de *magouille*.

À ce titre et de la même façon qu'Antoine, Estina Bronzario s'érige au-dessus de toutes les combines de ceux qui prévoient de l'assassiner. Refusant de fuir pour sauver sa vie, elle met en doute le fait que sa mort puisse permettre à ses ennemis de rétablir l'ordre – politique mais aussi écologique – dans la vie de la Côte. Cependant, sa fierté et son sens de l'honneur ne l'empêchent pas d'en appeler aux pourparlers tant qu'il en est encore temps : « je suis plus dure morte que vivante », dit-elle, « vivante on me négocie, mais morte je serai Dieu »⁹⁰². Certes, Estina Bronzario provoque ses potentiels meurtriers, mais elle manifeste également l'utilité de transiger avant qu'il ne soit trop tard, pour ne pas cristalliser les

898 Sony Labou Tansi, *Antoine m'a vendu son destin*, op. cit., p. 77.

899 Voir Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Acte V, scène 5, 1897.

900 Sony Labou Tansi, Avertissement, *Antoine m'a vendu son destin*, op. cit., p. 14.

901 « Très franchement, je pensais qu'il [Pascal Lissouba] pouvait négocier les virages. Un as du volant négocie toujours les virages » : Sony Labou Tansi, « L'intransigeance de l'opposition n'est pas un problème », entretien avec Sabine Cessou, *Jeune Afrique économie*, n° 171, septembre 1993. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », doc. cit. p. 430].

902 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 102.

conflits. Le roman exprime ainsi l'urgence de l'entente et de la discussion entre les hommes, pour pacifier les rapports humains mais aussi pour contrer les *solitudes* éponymes : « Nous agissons comme si nous étions capables de négocier notre destin », se désespèrent les habitants qui ont alors l'impression d'être « seuls au monde »⁹⁰³. À la fois porteuse d'humilité et d'espoir, la négociation sonyenne semble donc elle-même toujours à interroger – à *négocier*.

Dans le domaine écologique en particulier, l'exemple de la grand-mère de Sony a expressément mis au jour le « besoin de négociation avec la nature »⁹⁰⁴. Refusant d'être maîtresse et possesseuse⁹⁰⁵ de la nature, l'ancêtre privilégie la discussion. Toutefois, comme la forêt et la terre ne lui répondent pas pour lui donner leur accord, c'est avant tout à la cultivatrice de les ménager. En effet, on peut penser que la récolte des pommes de terre atteste, *a posteriori*, l'accord de la nature envers la pratique de la grand-mère. À l'inverse cependant, rien ne laisse deviner que la nature accepte *a priori* la présence de la paysanne. Il semblerait donc que ce soit d'abord aux êtres humains de créer les conditions pour négocier avec les non-humains.

4.1.1 Enjeux éthiques de la négociation sonyenne

Commençons par comprendre les enjeux éthiques de la négociation écologique sonyenne. Dans de nombreux entretiens, Sony parle de la négociation avec la nature en la mettant en lien avec la culture kongo. L'imaginaire kongo de Sony a été développé par Jean-Michel Devésa dans son ouvrage *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*⁹⁰⁶, publié l'année qui a suivi le décès de l'écrivain congolais. Ce sont ces rivages que j'aimerais parcourir, dans une perspective écologique.

Puisque Sony se dit profondément Kongo⁹⁰⁷, la négociation entre les hommes et avec la nature que l'écrivain défend puise elle aussi sa force dans la culture kongo :

903 *Ibid.*, p. 155.

904 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 16'-17', cf. *supra*. (transcription personnelle).

905 Le TLFI indique que ce féminin est un hapax que l'on trouve chez Gide. Voir TLFI [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/possesseuse>

906 Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit.

907 Voir Sony Labou Tansi, entretien avec Sennen Andriamirado, art. cit. Voir aussi Sony Labou Tansi, « Pourquoi écrivez-vous ? », *Libération*, numéro hors série, mars 1985. La transcription est disponible à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », doc. cit. p. 145]. Voir encore Sony Labou Tansi, « Comment je crois être écrivain », *Autrement*, n° 69, avril 1985. La transcription est également disponible l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », doc. cit. p. 148].

En Afrique, certains d'entre nous entretiennent avec la nature des rapports privilégiés d'écoute, d'attention, de négociation perpétuelle. Je ne sais quel avantage cela peut avoir pour l'homme, cela dépend de son milieu, de son temps, de sa sensibilité. Chez les Kongo, [...], dans notre conception du monde, on a intérêt à toujours s'entendre entre les hommes et puisqu'on fait partie de la nature à négocier avec elle, et non à se comporter en dominateur. Il me paraît impossible d'apprivoiser la nature, on ne peut que négocier avec elle⁹⁰⁸.

La répétition du verbe *négocier* succède à l'introduction du concept de *négociation perpétuelle* qui inscrit cette action dans la durée, dans la répétition quotidienne ou habituelle. En employant le polyptote, Sony prend soin de bien faire comprendre en quoi consistent ces pourparlers essentiels entre les humains et la nature. Pour ce faire, il introduit des antithèses par le biais des verbes *dominer* et *apprivoiser*. Pour lui, pas question de gouverner ni de modifier la nature en la rendant moins sauvage⁹⁰⁹. Bien au contraire, la *négociation* kongo se fait dans le respect et le maintien des différences de toutes les parties : c'est non seulement un gage de richesse, mais aussi la promesse d'autres négociations futures. Effectivement, dès lors qu'on fait en sorte de préserver les différences entre tous les conciliateurs, la négociation ne peut être que *perpétuelle*.

Ensuite, Sony précise les relations propres à la négociation dans une énumération où il la rend quasi-synonyme de *l'écoute* et de *l'attention*. Aussi les rapports diplomatiques avec la nature sont-ils l'occasion d'une approche sensible, tous les sens devant être ouverts pour considérer l'existence singulière du partenaire de l'échange. *Considérer* est donc bien « un mot de la perception *et* de la justice⁹¹⁰ », comme le suggère Marielle Macé qui s'inscrit ainsi dans la perspective du *contrat naturel* proposé par Michel Serres. Effectivement, la dimension sensible, tout comme la légitimité et l'équité d'une telle *considération* de la nature sont mises en avant dans la *négociation* telle que la décrit Sony.

Cependant, la particularité de cette dernière réside dans le fait que l'écrivain y ajoute une nuance proprement africaine. Il s'inclut en effet dans un *nous*, africain et kongo, pour témoigner d'une « conception » du monde non-occidentale, embrassée collectivement. Sony s'exprime donc en Kongo. À ce titre, il modalise fortement son propos pour rejeter tout ce qui pourrait encourager à penser la « négociation » avec la nature en termes d'avantages : elle ne saurait être une stratégie, d'autant plus qu'elle est pour lui un état de fait.

De plus, la négociation écologique telle que la voit Sony est conditionnée par la nécessité première de « s'entendre entre les hommes ». À cet égard, la logique sonyenne est

908 Sony Labou Tansi, « Une somme d'homme », entretien avec Jean-Didier Wagneur, *Roman*, n° 11, juin 1985. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 161-162].

909 « apprivoiser, c'est surmonter sa peur de l'animal, amorcer une relation avec lui, apprendre à l'adoucir, à maîtriser sa sauvagerie, pour finalement en faire un compagnon de vie, un chat qui va venir ronronner sur notre couette » : Alain Damasio, *Les Furtifs*, Clamart, La Volte, 2019, p. 565.

910 Marielle Macé, *Sidérer, Considérer*, *op. cit.*, p. 26.

implacable : les hommes doivent se concerter et fraterniser ; or, les hommes « f[ont] partie » de la nature ; il faut donc également s'unir et composer avec elle. À cet égard, la négation restrictive *on ne peut que négocier* est révélatrice. Rappelant que les pouvoirs humains sont restreints, l'écrivain congolais engage à considérer en toute humilité la place qui est dévolue à l'homme – et à la femme – au sein de la nature, à égalité avec les autres êtres qui la peuplent.

La déclaration de Sony prend place dans un entretien qu'il accorde en 1985 à propos de son roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, qui vient de paraître au Seuil. Et en 1988, lors d'un autre entretien sur la même œuvre, son propos n'a pas changé. Récusant le fait que les humains se prennent pour le centre de l'univers, il exhorte encore et toujours à la négociation :

Il y a une erreur qui laisse penser qu'on peut gouverner la nature, qu'on peut la maîtriser. Mais on peut négocier. On peut s'entendre. De mon point de vue, ce qui marche c'est la négociation. On peut toujours négocier tout, mais on ne peut pas marcher sur tout⁹¹¹.

Sony adopte la même démarche explicative qu'en 1985 car, pour parler de sa vision de la négociation, il procède par distinction en rejetant les verbes de domination cartésienne et coloniale de la nature, tels que *gouverner*, *maîtriser* ainsi que *marcher sur*. Sans relâche, il propose de remplacer ces pratiques tyranniques par l'entente et la négociation avec la nature, mais aussi entre les hommes.

Trois enjeux éthiques se dégagent donc de la négociation kongo selon Sony : d'abord la nécessité d'une double entente entre les hommes et avec la nature, ensuite l'importance d'une considération sensible et enfin l'ouverture aux différences, pour les respecter et les maintenir. Par ailleurs, les déclarations d'intentions écologistes de Sony ne sont pas sans effets littéraires et elles se manifestent en particulier dans ses pièces de théâtre.

4.1.2 Négociations kongo dans *Béatrice du Congo*

Je suppose que le genre dramatique est, pour Sony, un endroit privilégié pour la négociation. C'est d'ailleurs ce qu'il explique dans l'une de ses lettres à François Ligier :

comme le théâtre parle bien, je lui donne ma préférence. Il parle pour dire nos douleurs, nos pleurs, nos rires, nos espoirs, nos mythes, notre gestion de la réalité et des possibles, mais aussi nos rapports avec la vérité, parce que nous sommes persuadés que la vérité existe, et que l'homme doit négocier sa vie avec elle⁹¹².

911 Sony Labou Tansi, « La vie se mérite ! », entretien avec A. Bassolé, *Fraternité Matin*, 16 février 1988. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 248].

L'énumération de différents pans de la vie humaine construit le théâtre sonyen. Il est conçu comme un endroit de rencontre et de mise en commun des diverses émotions, pour qu'elles s'y entrecroisent. Comme le montre l'emploi de la première personne du pluriel, la scène est un lieu qui favorise de multiples « rapports », notamment entre le monde réel et le monde vécu ou rêvé. C'est donc un espace de négociation par excellence, où l'imagination et la réalité se coudoient et tentent de s'accorder, sans pour autant fusionner. Pour approfondir la définition sonyenne du théâtre, j'aimerais chercher en quoi la scène peut aussi être un espace propice à la négociation avec la nature.

Je fais l'hypothèse que la négociation s'articule autour d'une rhétorique de l'accord, qui permet de sceller le contrat naturel. Souvenons-nous des paroles de la grand-mère de Sony : « je n'enlèverai rien quand je serai partie, mais il faut que ces patates soient bien et après nous serons amies⁹¹³ ». La négociation de l'aïeule commence par une promesse au futur pour garantir la délicatesse et la mesure humaine. Sa négation *je n'enlèverai rien* certifie qu'aucune action de type extractiviste ne saurait être menée. Puis, l'adversatif *mais* introduit la demande de compensation – que les pommes de terre poussent –, avec la tournure impérative *il faut*. S'ensuit la conclusion de cet échange de bons procédés qui cimente l'amitié. Ainsi les liens amicaux avec la nature ne se construisent-ils qu'en vertu d'une négociation, initiée par l'être humain qui promet de ne rien saccager. Le contrat naturel sonyen paraît donc fonctionner à l'inverse de celui de Michel Serres, qui se construit sur le modèle du don naturel et du contre-don humain – « autant la nature donne à l'homme, autant celui-ci doit rendre à celle-là, devenue sujet de droit⁹¹⁴ ». La nature sonyenne est *d'abord* un sujet de droit et c'est à ce titre que l'homme peut *ensuite* négocier avec elle.

Dans la pièce de théâtre *Béatrice du Congo*, la rhétorique de la négociation s'avère tumultueuse voire conflictuelle. Cela tient à la période coloniale dans laquelle se situe la pièce ainsi qu'à son héroïne, la Jeanne d'Arc du Kongo⁹¹⁵ devenue mythique pour s'être opposée aux colons portugais au début du XVIII^e siècle. Alors que le royaume Kongo était divisé et en proie à la guerre civile depuis la défaite de l'armée du roi kongo – ou *manikongo* – Antonio Ier à Ambwila, « en 1706 apparaît une jeune fille d'une vingtaine d'années [...] se revendiquant de saint Antoine, qui se charge de réhabiliter la grandeur du

912 Sony Labou Tansi, Entretien avec Françoise Ligier, Décembre 1982, cf *supra*. Il s'agit manifestement d'un ajout à l'entretien au recto d'une lettre tapuscrite « 1. Pourquoi avoir choisi d'écrire pour le théâtre ? ».

913 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 16'-17', cf. *supra*. (transcription personnelle).

914 Michel Serres, *Le contrat naturel*, op. cit., p. 67.

915 Voir Élodie Descamps, « Kimpa Vita, étoile révolutionnaire et "Jeanne d'Arc du Kongo" », *Jeune Afrique*, 7 mars 2018. URL : <https://www.jeuneafrique.com/444727/societe/kimpa-vita-lespoir-kongo/>

Kongo⁹¹⁶ ». Sony reprend l'événement historique pour en faire une pièce de théâtre, dont la première représentation était vraisemblablement prévue le 27 octobre 1981⁹¹⁷.

La Kimpa Vita sonyenne s'insurge contre l'occupation ravageuse des Portugais et elle entend résister, au nom de la sauvegarde du Royaume Kongo en passe d'être décimé. Par conséquent, elle négocie durement avec l'évêque de Sao, Bernardo, dans la scène 4 du plan I⁹¹⁸. L'homme d'église hurle parce que Béatrice blasphème et cette dernière s'empresse de lui répondre « *sur le même ton* » :

Vous égorgez une terre, vous buvez son sang et faites de ses entrailles des guirlandes sans savoir, non, sans savoir que votre geste tresse la honte et le mépris d'une race. Vous défigurez une terre en traçant sur son visage humain la syphilis et la mesquinerie. Savez-vous Messieurs que vous assassinez l'avenir ? (*un temps*) Vous parlez d'amour et de vertu, assis sur les cadavres pourrissants de ceux qui sont tombés dans l'argile d'Ambwila. Vous crevez le rêve de cette terre qui, je l'ose dire, est le rêve de toutes les terres⁹¹⁹.

La nature n'est pas l'interlocutrice de la négociation qu'entreprend la jeune Kimpa Vita. Elle est même reléguée au rang d'objet, en étant au cœur des tractations humaines. Cependant, si les pourparlers ne se font pas directement *avec* la nature, c'est néanmoins *pour* elle⁹²⁰ que Béatrice les mène. Le rythme ternaire des accusations de meurtre – *égorger, défigurer, crever* – fait de la terre une victime et la place au centre du débat, comme si la jeune fille veillait à ne jamais la laisser de côté. En miroir inversé de l'apôtre Pierre qui renie trois fois le Christ, la Kimpa Vita n'abandonne pas la terre devant l'ennemi portugais. Elle s'adresse à lui de manière véhémence et sans détour, à la deuxième personne du pluriel. Bien loin de la douceur avec laquelle la grand-mère de Sony parlait à la nature, la négociation de Béatrice prend des allures polémiques, mais sans renoncer pour autant à la considération pour la terre.

Effectivement, cette dernière est véritablement présente dans la tirade de la jeune fille, comme en témoignent les métaphores corporelles du « sang », des « entrailles » et du « visage » de la terre, ainsi que l'évocation du « rêve » tellurique. En outre, le passage au pluriel et à la totalisation avec « le rêve de toutes les terres » marque l'ouverture de la négociation toute kongo que mène Béatrice. D'une part, ces images animent la terre et rendent sa présence sensible, de façon à montrer qu'elle est un sujet digne d'être considéré. D'autre part, ces analogies relient les saccages naturels et humains, manifestant la double

916Patrice Yengo, « L'autre du prophétisme congolais », *art. cit.* Voir en particulier la note 31.

917Sony parle de sa pièce sur la Kimpa Vita qu'il intitule *Simba Mvita l'Holocauste de Mbanza-Kongo ou Béatrice du Congo*. Voir « Sony Labou Tansi parle du "Rocado Zulu Théâtre" », entretien avec J. R. Morapenda, *Mweti*, 13 octobre 1981. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 65].

918Dans son tapuscrit, Sony ne parle pas d'Acte mais de plan ou de tableau, sans homogénéité.

919Sony Labou Tansi, *Béatrice du Congo*, *op. cit.*, plan I, scène 4.

920sur les différentes manières de porter la voix des non-humains dans les textes littéraires, voir Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou moralisme ? Un exercice de sensibilisation », *art. cit.*

domination coloniale qui s'exerce sur la terre et sur les hommes qui l'habitent. D'ailleurs, la référence aux guerriers tombés à la bataille d'Ambwila est étroitement liée à la mention de l'« argile » sur laquelle trônent les Portugais. Si la pièce n'offre pas l'illustration d'une rhétorique de négociation *avec* la nature, elle propose néanmoins un exemple de la façon dont on peut en porter la voix. On peut aller plus loin dans l'analyse, grâce à la réflexion d'Émilie Hache et de Bruno Latour sur l'exclusion ou l'inclusion dans la « sphère morale » des non-humains, fondée sur le traitement textuel qui leur est réservé et la façon de porter leur parole. Dans la démonstration de Béatrice en effet, la terre n'est pas considérée comme un ornement. Bien au contraire, elle y est « véritablement présent[e] » et apparaît à ce titre comme un être inclus dans « la sphère morale »⁹²¹, que la Kimpa Vita dresse contre l'immoralité coloniale portugaise.

De la même façon, la gestuelle de Nsaku, le père de Béatrice, témoigne de sa considération toute kongo pour la terre. Dans la scène d'exposition, il s'oppose à l'évêque portugais Diogo et s'exclame :

vous êtes venus pour manger cette terre (*il prend la terre qu'il verse sur sa tête*) mais cette terre vous mangera⁹²².

Comme Béatrice, Nsaku ne négocie pas directement avec la terre mais il parle en son nom. D'abord, il associe la terre à son discours, à l'aide du démonstratif *cette*. Joignant le geste à la parole, il matérialise la présence physique de celle pour qui il plaide, en se couvrant de terre comme l'indique la didascalie. De cette manière, il la rend palpable, « véritablement présente » comme le disent Bruno Latour et Émilie Hache. Ensuite, Nsaku emploie le futur à valeur de certitude pour décrire la vengeance de la terre, attestant ainsi sa confiance dans la puissance et la vitalité telluriques. On peut d'ailleurs imaginer qu'il énonce la prophétie de la dévoration terrestre alors qu'il est recouvert de terre, donnant alors l'impression que c'est *véritablement* la terre qui parle. Enfin, Nsaku porte la même accusation contre la violence coloniale que Béatrice. Pour ce faire, il reprend la logique de don / contre-don qui est au cœur des négociations menées par la grand-mère de Sony, autour de l'adversatif *mais*, pivot de l'échange. Or, la diplomatie en contexte colonial est d'emblée pervertie : dès lors que la relation entre les humains et la terre commence par la spoliation de cette dernière, elle appelle logiquement la vengeance naturelle. Dans cette situation, il n'y a ni entente ni amitié possibles. Le contrat naturel est rompu dès le début de la pièce, ce qui permet à la machine tragique de se mettre en branle.

⁹²¹*Ibid.*, p. 147.

⁹²²Sony Labou Tansi, *Béatrice du Congo*, *op. cit.*, scène 1 [f°1].

Malgré la tragédie annoncée, la Kimpa Vita incarne la résistance du royaume Kongo et sa lutte pour ne pas disparaître sous le joug de la domination économique et culturelle du Portugal. En prenant la défense de la terre et de ses habitants, elle affirme sa vision kongo. Ce faisant, elle participe du maintien des différences nécessaire à la négociation telle que la conçoit Sony. Par ailleurs, en chantre de la culture kongo, elle adapte les formules latines convenues – tel *Salve Regina* devenant *Salve Antonia*⁹²³ – et elle chante en kikongo⁹²⁴, entraînant les foules à sa suite. Ainsi, Béatrice du Congo résiste en cultivant sa différence. Cependant, cette résistance demeure ouverte à la fraternité, comme le déclare Sony dans un entretien de 1991 :

le Congo est une vaste tradition de résistance à l'occupation, depuis Béatrice... Notre résistance consiste à dire aux autres hommes qu'ils sont nos frères dans la douleur comme dans la joie⁹²⁵.

4.1.3 Rituel collectif dans *L'Arc-en-terre*

L'Arc-en-terre fait également référence aux modalités de la négociation kongo avec la nature. Dans cette pièce collective du Rocado Zulu datée de 1984, le roi Holocauste envoie ses émissaires Temps et Corps de la Paix pour aller « négocier l'eau chez les Hommes-Arbres derrière les collines de Mpumbu⁹²⁶ ». Or, les échanges diplomatiques et les tractations économiques entre Holocauste et les Hommes-Arbres laissent peu à peu place à une autre forme de négociation qui se fait jour à la fin de la pièce. À l'arrière-plan des pourparlers géopolitiques en effet, émerge la négociation populaire telle qu'elle est célébrée collectivement par le clan lors de « la cérémonie des miloko » :

dans toute la région on crie, on chante, on appelle, on huche, on sonne de tous les instruments de musique connus ici. [...] Des foules viennent conspuer Holocauste. Tous portent le grand masque trapézoïdal des miloko. Tous déchirent un pan de leur habit blanc et le jettent devant la case de

923la Kimpa Vita historique a cherché à ancrer le récit biblique dans la géographie congolaise et a œuvré pour faire reconnaître des personnages bibliques noirs. Elle a réellement adapté la prière à la Vierge Marie pour la destiner à Saint Antoine, « un chrétien vénéré par les colons portugais, [qui] lui apparaît en vision. Tel un frère, il est noir ». Voir Élodie Descamps, « Kimpa Vita, étoile révolutionnaire et "Jeanne d'Arc du Kongo" », *art. cit.*. Voir en particulier Kabolo Iko Kabwita, *Le royaume Kongo et la mission catholique, 1750-1838, du déclin à l'extinction*, Paris, Khartala, 2004, p. 58. Voir aussi la thèse de sociologie de Joaquim Pedro Neto Rescova, « Le Corps Résistant du Langage Culturel Bantu : vers une compréhension des pratiques culturelles marginalisées de la Société Angolaise. Le cas du Mariage Traditionnel Kongo », soutenue à l'Université de Strasbourg en 2015.

Bien que les recherches que j'ai pu faire n'aient pas confirmé cette hypothèse, il me semble pourtant que le culte des Antoniens que fonde Béatrice du Kongo permet aussi de cultiver la mémoire du roi kongo (*manikongo*) Antoine Ier (ou Vita Nkanga), défait à Ambwila en 1665 alors qu'il s'était « engagé dans cette guerre pour arrêter les saignées esclavagistes » : Patrice Yengo, « L'autre du prophétisme congolais », *art. cit.*

924Sony Labou Tansi, *Béatrice du Congo*, *op. cit.*, Plan II, scène 2 [f°6v]

925Sony Labou Tansi, in « L'écrivain africain et l'institution littéraire, entretien avec l'écrivain congolais Sony Labou Tansi », entretien avec Mukala Kadima-Nzuji, [Brazzaville, le 13 février 1991], *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, automne 1991. Voir aussi Fonds ITEM [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 338].

926Sony Labou Tansi, *L'Arc-en-terre*, *op. cit.*, scène 1 [tableau III].

*l'homme désavoué. D'autres s'évertuent à appeler l'eau et Menga. Silence... Puis au loin la plainte de Menga. Quand ce dernier arrive Holocauste a été lapidé à mort*⁹²⁷.

La didascalie a valeur de dénouement. Tandis qu'un conteur accompagné de deux joueurs de *sanza* raconte la trahison des Hommes-Arbres et qu'une jeune femme la ressuscite en dansant, Holocauste fait son entrée au milieu du clan rassemblé.

Dans l'esprit populaire, le roi Holocauste « qui a fréquenté l'école des Blancs » est coupable d'avoir vendu le royaume aux Hommes-Arbres pour « résoudre le problème de manière "scientifique" et "civilisée" »⁹²⁸. Or, sa solution scientifique – qui consiste à construire des canalisations pour accéder à l'eau de la mer en passant par le pays des Hommes-Arbres – rend le royaume dépendant. De plus, il pallie le problème de la sécheresse sans pour autant le résoudre⁹²⁹. Il faut donc bannir ou sacrifier Holocauste pour parvenir à un retour à l'ordre.

La pièce du Rocado met en scène le conflit entre deux manières de négocier avec la nature pour contrer la sécheresse : la première, scientifique, est discréditée ; la seconde, populaire et collective, émerge à l'issue de la pièce comme une proposition pour reconsidérer le problème. Si elle permet de ressouder la communauté en la reliant de nouveau avec la nature, elle est cependant loin d'être idéale puisqu'elle aboutit à la mort d'Holocauste, pleuré par son frère Menga qui regrette alors ce crime facile. L'antagonisme entre ces deux manières de traiter la nature est d'ailleurs annoncé par le titre de la pièce, « l'Arc-en-terre », qui peut évoquer l'image d'un pipeline enterré ou bien un signe d'alliance tellurique. Ainsi, en regard de la domination technique qui aggrave la situation du royaume plus qu'elle n'arrange ses problèmes, *l'Arc-en-terre* interroge d'autres manières de négocier avec la nature.

927 *Ibid.*

928 « Pour la petite histoire : Menga est écarté des Pouvoirs du Silence [...], entre en colère et en jalousie pour contrarier la nature et provoquer la sécheresse. Holocauste son frère, qui a fréquenté l'école des Blancs croit [...] Corps De La Paix, ami de Holocauste propose plusieurs solutions : creuser jusqu'à la nappe aquifère, emmener l'eau de la mer en passant par le pays de Hommes-Arbres, trouver les moyens de faire pleuvoir artificiellement... Tandis que les populations, elles, ne demandent qu'une chose : se réconcilier avec la nature » : Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*

929 Puisque je rédige cette partie de ma thèse pendant la pandémie de la Covid-19, une analogie me vient en lisant un article du journal en ligne *Lundi Matin* : si l'on s'en tient à la logique d'Holocauste, pour éviter toute nouvelle contamination des hommes par un potentiel nouveau virus, la solution technique reposerait sur l'éradication de toutes les chauve-souris ou les pangolins – mais aussi les civettes palmistes masquées et les dromadaires, qui ont été respectivement les hôtes intermédiaires des virus SRAS-CoV et MERS-CoV. À l'inverse, si l'on suit la vision du monde kongo – et sonyenne –, la négociation avec la nature consisterait à protéger la biodiversité et l'habitat naturel de ces animaux pour éviter l'émergence de tels virus. Voir « Comprendre le covid-19 avec un chercheur spécialiste des pathologies respiratoires », *Lundi Matin*, 23 mars 2020. URL : <https://lundi.am/Comprendre-le-covid-19-avec-un-chercheur-specialiste-des-pathologies>

On le voit dans la didascalie, la négociation communautaire représentée à la fin de la pièce repose sur ce qu'on pourrait appeler *une rhétorique des corps*. Elle s'énonce de manière collective – au sein d'une pièce elle-même collective –, dans le but de rétablir la communion avec la nature qui a été rompue. La cérémonie propitiatoire est célébrée par des chants et de la musique, des cris et des appels, ainsi que des danses et des récits. Puisque le rituel est mise en scène dans une pièce de théâtre, il crée un effet de mise en abyme. Aussi la fête prend-elle une valeur métathéâtrale : « *L'Arc-en-terre* est une attitude devant la parole », avertit d'ailleurs Sony, « cette pièce est théâtre de geste et de mouvement plutôt que théâtre de verbe »⁹³⁰. La négociation est donc bien une affaire de sensibilité qui met en jeu une communauté de corps.

En outre, c'est bien la dimension collective du rituel qui est mise en avant dans la didascalie qui s'écrit à partir de pronoms du commun, tels *on* et *tous*. Pour reprendre les mots d'une discussion entre Jean-Luc Nancy et Rémi Astruc, la cérémonie des miloko fait surgir « des formes qui communiquent »⁹³¹, permettant ainsi de construire du commun. D'après Jean-Luc Nancy et Rémi Astruc, ces formes témoignent de « la vie fascinante, menaçante, familière et étrangère » qui fait émerger « le commun lui-même dans sa tension »⁹³². Leur analyse du commun permet ainsi de mieux appréhender la violence du rituel, voire sa discordance qui pourrait être perceptible sur la scène de *L'Arc-en-terre*. Effectivement, la cérémonie expiatoire est représentée dans toute sa véhémence et sa cacophonie. Ce sont elles qui lui donnent sa vitalité, afin de nourrir la communauté rassemblée par une même vocation : « se réconcilier avec la nature »⁹³³, comme l'explique Sony dans l'avertissement de la pièce.

Ainsi la célébration miloko se donne-t-elle de renouer avec des pratiques de concertation entre les humains et la nature. Répondant à Caya Makhélé lors d'un entretien de 1985, Sony confirme que *L'Arc-en-terre* s'articule sur les mythes kongo d'entente avec la nature car « apprendre à parler et à écouter est le sens exact que nous autres Kongo donnons à l'existence »⁹³⁴, assure-t-il. Encore une fois, l'avertissement de la pièce nous renseigne car Sony y explique que le rôle du rituel collectif est un moyen de « maintenir la communion » avec la nature :

930 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *L'Arc-en-terre*, op. cit.

931 Rémi Astruc, *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*, Versailles, RKI Press, 2015, p. 167.

932 Ibid.

933 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *L'Arc-en-terre*, op. cit.

934 Sony Labou Tansi, « Je fais du théâtre par ambition », entretien avec Caya Makhele, *Jeune Afrique*, n° 1297, 13 novembre 1985. Voir aussi Fonds ITEM, [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 174].

quand il arrive que malgré leurs efforts les hommes en arrivent à contrarier la Nature, ils ont les moyens de lui parler et de négocier un retour à la normale par différents moyens dont l'organisation collective (miloko), le sacrifice des chefs, les danses rituelles, le bannissement des coupables⁹³⁵...

Sony confirme donc que la négociation avec la nature passe par la rhétorique des corps dont nous avons parlé, vécue en communauté. Il énumère les moyens de négocier avec la nature, que *L'Arc-en-terre* met en scène. On le voit, l'entente avec la nature repose sur une action communautaire : l'amitié avec la nature ne saurait donc être possible sans une communion entre les hommes. C'est bien parce qu'Holocauste est un vecteur de désunion du clan – son nom évoque d'ailleurs la destruction de masse – qu'il doit être sacrifié, conformément d'ailleurs à l'étymologie d'*holocauste* qui signifie *le sacrifice d'adoration fait au dieu*. De fait, le bien-nommé Holocauste est le bouc-émissaire techniciste qui doit chanter – ou crier – pour que l'ordre naturel renaisse.

4.1.4 Paroles de l'arbre dans *Monologue d'or et noces d'argent*

Au début des années 1990, Sony semble poursuivre ses recherches en ce qui concerne la dramatisation de la négociation avec la nature, comme le montrent ses pièces *Une vie en arbre et chars... bonds* (1991) et *Monologue d'or et noces d'argent* (1992). Dans les deux pièces des années 1980 dont nous venons de parler, la nature n'intervenait pas directement dans les négociations menées par les êtres humains. Or, *Monologue d'or et noces d'argent* témoigne d'une nouvelle rhétorique en faisant entendre la voix de la nature, pour qu'elle prenne part aux discussions qui la concernent.

D'abord, l'arbre tente de négocier avec les envahisseurs au moyen de la transe. Dans la scène 6, l'homme-monstre débarque sur les terres de Gohomsaya, suivi de ses acolytes. Il ne dit rien mais c'est l'homme-monstre qui prend la parole :

L'HOMME-MONTRE. – Terre ! Terre ! Terre trois fois criée. Nous y sommes. Et voici l'arbre de Gohomsaya. (*Tous se soulagent de leur fardeau*). À mon âge, j'en ai vu des choses, et j'ai tout fait dans ma vie. [...] Moi, Cro-Magnon Macoute, Cro-Magnon Maboule, j'étais là quand Ève a donné le philtre au prophète Adam. J'étais là quand se gonflaient les mers, quand se creusaient les fleuves.

LE VIEILLARD. – C'est l'arbre qui parle par le biais de ce niais.

L'HOMME-MONTRE (*entrant progressivement en transe*). – [...] J'ai vécu la grandiloquente saltation des dinosaures, le quadrille de la comète et le cancan du soufre fondant. J'ai vu la toute première carnagole des ouistitis, le tango débridé des macaques et le grand ballet des continents. [...] Moi, Cro-Magnon, j'ai enfoncé mes deux yeux comme un sexe d'homme dans toutes les sauces qui ont servi à cuire le nègre dans tous les bouillons de l'Histoire... C'est pourquoi je sais que l'Histoire est d'abord une vicieuse question d'immobilité. (*la transe s'arrête*) ... Qu'est-ce que je vous disais déjà ? Je me sens perturbé⁹³⁶.

935 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *L'Arc-en-terre*, op. cit.

936 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 32-33.

La tirade de l'homme-montre en transe est bien plus longue mais j'ai choisi de citer les éléments essentiels de son récit de l'histoire géologique – *le quadrille de la comète et le grand ballet des continents* –, ainsi que le début et la fin de sa transe. Cela me permet de souligner la façon dont s'opère le contact entre la parole de l'arbre et la voix du personnage (in)humain. Au début de la réplique de l'homme-montre, tous les éléments semblent rassemblés pour qu'une négociation entre lui et la nature puisse s'établir : il paraît reconnaître l'existence de la terre, du lieu et de l'arbre, comme le suggèrent ses exclamations « Terre ! » ainsi que les déictiques *y* et *voici*. À première vue, on pourrait donc penser que l'homme-montre cherche à nouer un contact avec le lieu dans lequel il arrive. La transe serait donc une réponse de l'arbre qui saisit l'occasion offerte par l'envahisseur pour entrer en négociation avec lui.

Effectivement, la transe est un moyen d'entente sensible puisqu'elle concerne le corps et la voix. Dans la scène, elle se développe d'ailleurs grâce aux verbes de perception qui émaillent la tirade : *j'étais là, j'ai vécu, j'ai vu*. D'abord, le verbe être à l'imparfait joue le rôle d'un embrayeur de description passée, permettant à l'arbre d'affirmer son *ethos* de spectateur antédiluvien. Ensuite, les sensations exprimées par des verbes attestent la participation sensible du mambarinier aux mouvements géologiques : on pénètre ainsi peu à peu dans les impressions de l'arbre, ce qui permet aussi à l'homme-montre d'« *entr[er] progressivement en transe* », comme l'indique la didascalie. De plus, le passé composé crée un lien affectif avec l'énonciation, comme pour renforcer l'effet d'hypotypose du spectacle décrit. L'homme-montre et le spectateur s'exercent ainsi à la considération de la nature en train de virevolter sa danse millénaire. Aussi la transe de l'homme-montre semble-t-elle être un aboutissement du travail dramaturgique de Sony qui cherche à faire entendre les voix de la nature, pour négocier avec les humains. À cet égard, si la transe est l'occasion d'une négociation sensible autour d'une communion exaltée, elle peut également s'apparenter à une dévoration végétale. C'est bien ce dont témoigne l'interrogation de Sony dans sa préface de *Monologue d'or et noces d'argent* : « Comment mettre en scène tout un village mangé par un arbre ?⁹³⁷ ». Bien plus que la représentation d'une communion ou d'une entente entre l'humain et la nature, la transe se donne aussi comme un moyen de célébrer la résistance du mambarinier.

Cependant, le moyen de négociation que pouvait offrir la transe n'aboutit à aucune entente entre l'homme-montre et l'arbre. Elle devient plutôt le lieu d'un antagonisme entre deux visions du temps qui s'entrechoquent : le temps chronométré de l'homme-montre et la

937 Sony Labou Tansi, « Continuons ! », *Ibid.*, p. 7.

durée géologique dans laquelle s'inscrit l'arbre⁹³⁸. Si l'arbre offre une plongée dans le temps géologique et remonte jusqu'à la Genèse, l'homme-montre, lui, appartient au « siècle de la va-vite et du pognon⁹³⁹ ». Bien que la transe puisse être définie comme un « état de transport hors de soi et en communion avec un au-delà⁹⁴⁰ », celle de l'homme-montre est fondée sur une divergence de perception du monde telle qu'elle met en péril toute possibilité d'accord. Par ailleurs, l'enthousiasme de la description des danses géologiques se heurte au constat sans appel qui suspend la transe : « l'Histoire est d'abord une vicieuse question d'immobilité. (*La transe s'arrête*)⁹⁴¹ ». La tirade s'interrompt sur un point d'orgue. En démontrant l'énergie de la mobilité géographique et en la faisant jouer contre l'immobilité historique, l'arbre a achevé de faire tomber l'Histoire de son piédestal. Or, après avoir fait entendre la force de l'éternité qui coule dans la sève de l'arbre de Gohomsaya, l'homme-montre transporté se réveille et la pièce retombe dans le temps humain de l'Histoire et de ses injustices cycliques. Bien que l'arbre soit parvenu à exprimer l'énergie cosmique qui l'anime, on peut supposer que l'immobilisme de l'homme-montre est trop grand pour qu'il puisse continuer à tenter de négocier avec lui.

D'ailleurs, l'homme-montre ne négocie pas. Contrairement à la grand-mère de Sony qui refuse de se servir de sa houe, dans la pièce, les monstres s'en saisissent et s'empressent de *rebâtir, transformer, convertir et changer*⁹⁴². Et la didascalie se charge de faire de leurs ordres des réalités :

*(Fracas, fanfares. Les taureaux-chicoteurs se défoulent dans un vaste chant général de verges et de fouets. C'est la mise au travail du monde. Ça cogne, ça casse, ça cloue, ça coupe, ça perce, ça force, ça fourre, ça gratte, ça polit... dans un foncier et raccourci vacarme de fin du monde. Puis, musique : la cité resplendit de ses feux nouveaux*⁹⁴³)

Munis de leur maillet, de leur burin, de leur marteau-piqueur, de leur perceuse, de leur ponceuse et de leur scie, les esclaves des hommes-monstres ne parlementent pas. Ils agissent, selon la rhétorique de l'ordre de ceux qui les soumettent ou qui se servent d'eux. Si négociation il y a, elle ne peut être que monstrueuse, à l'image de l'homme-monstre qui « aime manipuler, intriguer, combiner⁹⁴⁴ ». En outre, la rhétorique de l'ordre des monstres repose sur l'usage de la force : le vieillard et ses compagnons sont « obligés de signer un

938ce sont d'ailleurs les rapports entre ces deux temps que les collapsologues se proposent d'aborder à travers une pensée interdisciplinaire de l'effondrement. Voir Pablo Servigne et Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer*, op. cit., p. 17.

939Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 35.

940C'est la définition du *Trésor de la langue française*. Voir TLFi [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/transe>

941Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 33.

942Ibid., p. 34-35.

943Ibid., p. 35.

944Sony Labou Tansi, *Une vie en arbre et chars... bonds*, op. cit., p. 40.

contrat d'expropriation et de vente forcée des terres⁹⁴⁵ » comme le dit l'homme-H. Dans ces conditions, le contrat monstrueux ne saurait être négocié. Aucune entente n'est possible face à ces monstres remplis de certitudes. Sans avoir rien demandé à l'arbre, ils ne doutent pas une seule seconde de leurs prévisions économiques concernant les « deux cent douze millions de visiteurs que l'arbre de Gohomsaya va appeler⁹⁴⁶ ». Leur assurance est sans appel, aucun dialogue n'est possible. Certes, à la fin de la pièce, l'homme-monstre demande à la foule de louer l'arbre de Gohomsaya. Cependant, une acclamation n'est pas une adresse et le bruit des cris anéantit toute possibilité d'écoute.

La scène de la transe fonde la particularité de la pièce *Monologue d'or et noces d'argent*. Dans la version de 1991 intitulée *Une vie en arbres et chars... bonds*, aucun monstre n'est possédé par le mambarinier plurimillénaire. L'arbre se contente de bruisser furieusement, comme le laisse entendre la didascalie « (*violents cris de l'arbre*)⁹⁴⁷ ». À l'inverse, dans *Monologue d'or et noces d'argent*, le vieillard prévient à la fin de la scène 5 que « [l'arbre] va aboyer de toute sa sève⁹⁴⁸ » et son annonce est immédiatement suivie d'effet : dès le début de la scène suivante, le suc langagier du mambarinier vient irriguer la tirade de l'homme-monstre transporté. L'emploi du futur périphrastique dans la prophétie du vieillard témoigne de la proximité à la fois temporelle et affective que le vieux Georges entretient avec l'arbre. À la manière de la Kimpa Vita qui parlait au nom de la terre, le vieux Georges de Gohomsaya se fait le porte-parole de l'arbre qui s'exprime en « *fracas assourdissants*⁹⁴⁹ ». Dans la scène 2 par exemple, il traduit les grondements de l'arbre qui inquiètent Charlotte et il emploie pour cela le champ sémantique du judiciaire – *condamner, protester, affirmer*⁹⁵⁰. Parangon de la négociation avec la nature, le vieillard relaie la voix de l'arbre et œuvre en son nom.

Pour défendre la terre contre les envoyés des américasseurs, le vieux Georges refuse de signer le contrat de vente des terres que lui tend l'homme-H dans la scène 8 : « on n'achète pas la terre, elle est et restera libre⁹⁵¹ », clame-t-il. Son refus évoque d'ailleurs le roman de Sony *Les Yeux du Volcan*, dans lequel on entend le père de Benoît Goldman dire à son fils : « on ne vend pas la terre⁹⁵² ». *Bien commun de l'humanité, la terre n'a donc pas de prix*⁹⁵³ :

945Ibid, p. 37.

946Ibid, p. 34.

947Ibid, p. 36.

948Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 32.

949Ibid, p. 31.

950Ibid., p. 31.

951Ibid., p. 37.

952Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 91.

953Formule de la campagne de mobilisation des « Porteurs d'eau » lancée le 5 juin 2010 pour faire que l'accès à l'eau soit enfin un droit pour tous.

voilà l'adage que ces deux personnages de père ou de grand-père veulent léguer à leur descendance. L'héritage du vieux Georges est recueilli par l'enfant à la fin de *Monologue d'or et noces d'argent*, après la mort du vieillard : « je retrouve ma voix, pour vivre comme lui, à défendre l'arbre⁹⁵⁴ », promet le jeune personnage. Alors qu'il bégayait à chaque fois qu'il prenait la parole, l'enfant retrouve finalement toute son assurance. Tout se passe comme si la voix de l'arbre, dont le vieillard était porteur, se transmettait à l'enfant pour continuer à clamer que la liberté de la terre n'est pas négociable. Puisque l'entente entre les monstres et l'arbre est impossible, la pièce fait l'éloge de la négociation qui s'opère entre l'ancêtre porte-parole de la nature et sa descendance.

Peut-être Sony offre-t-il ainsi l'*exemplum* d'une transe réussie entre l'arbre, l'ancêtre et l'enfant. À l'image du dramaturge qui se souvient des gestes de sa grand-mère lorsqu'elle allait dans la forêt, l'enfant de *Monologue d'or et noces d'argent* reprend la lutte de son père. Si le théâtre de Sony est un lieu *trans-*, c'est bien parce qu'il permet la transmission, avatar de la « contagion⁹⁵⁵ » qui abolit la frontière entre le réel et la magie, comme l'analyse Nicolas Martin-Granel.

Sony donne de la profondeur au personnage du vieux Georges, puisqu'il en fait à la fois un défenseur de l'arbre et un militant autochtone. Le vieillard devient le porte-parole de l'arbre, afin que le mambarinier soit reconnu comme un « sujet de droit⁹⁵⁶ », pour reprendre l'expression de Michel Serres. Dès lors, la pièce quitte l'univers matérialiste pour basculer dans une vision animiste du monde.

En accordant de l'attention à ses manifestations sonores, le vieillard reconnaît le végétal comme un « être sensible⁹⁵⁷ » selon l'expression de Catherine Larrère – « un être moral⁹⁵⁸ » diraient aussi Émilie Hache et Bruno Latour –, c'est pourquoi il refuse qu'on entrave sa liberté. À cet égard, on peut rapprocher la démarche du vieux Georges de l'idée développée en 1972 par Christopher Stone à propos du statut légal des arbres dans son article « *Les arbres doivent-ils plaider ?*⁹⁵⁹ ». Comme l'explique Catherine Larrère dans un article intitulé « Faire droit au vivant », la proposition de Christopher Stone était la suivante :

954 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 53.

955 Nicolas Martin-Granel, « Une poétique de la contagion », in Papa Samba Diop et Xavier Garnier (dir.), *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*, op. cit., p. 145.

956 Michel Serres, *Le contrat naturel*, op. cit., p. 66.

957 Catherine Larrère, « Faire droit au vivant », *Délibérée* [en ligne], n° 8, 19 mars 2020. URL : <https://blogs.mediapart.fr/revue-deliberee/blog/190320/faire-droit-au-vivant>

958 Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou moralisme ? Un exercice de sensibilisation », art. cit.

959 Voir Christopher Stone « Should Trees Have Standing ? », *Southern California Law Review*, vol. 59, n° 1, 1972, p. 1-154.

il s'agissait d'attribuer la qualité de sujets de droit à des entités naturelles, comme les arbres, qui pourraient ainsi plaider en leur nom propre devant les tribunaux⁹⁶⁰.

Pour que les arbres puissent se défendre en justice, la notion juridique du *préjudice écologique pur* est établie, recouvrant « l'atteinte faite à des éléments non appropriés⁹⁶¹ ». Dans le droit du vivant, la notion d'appropriation ou non paraît donc fondamentale. Dès lors, on comprend mieux pourquoi l'homme-H de *Monologue d'or et noces d'argent* tient absolument à faire signer un contrat de vente aux habitants de Carmanio : une fois devenue propriété, la terre ne pourra plus bénéficier du *préjudice écologique pur* et les hommes-monstres pourront y agir comme ils le voudront.

En outre, le vieux Georges apparaît comme une figure des luttes autochtones contre l'acquisition de la terre. En effet, les colons la perçoivent comme *terra nullius*⁹⁶² alors qu'elle est habitée par les populations, en l'occurrence le vieillard et l'enfant. « Nous ne sommes pas du même monde⁹⁶³ » dit le vieux Georges, conscient de l'antagonisme qui les oppose, dans leurs manières d'habiter la terre. L'enjeu de la lutte pour préserver la liberté de la terre de Gohomsaya consisterait surtout à défendre les relations qui existent entre les habitants et le lieu qu'ils habitent. Comme le propose en effet Catherine Larrère dans son article « Faire droit au vivant », il s'agit moins de protéger « des entités naturelles douées d'une individualité » que « des milieux de vie, comprenant humains et non-humains dans leur interdépendance mutuelle »⁹⁶⁴. C'est donc les possibilités de négociation entre la nature et les êtres humains que *Monologue d'or et noces d'argent* met en scène, d'où l'importance des formes de transe ou de transmission que Sony souhaite y représenter.

Ainsi, la Kimpa Vita, les villageois de *l'Arc-en-terre* et le vieux Georges Gohomsaya portent la parole de la terre, de la pluie et de l'arbre pour négocier des manières de s'accorder avec elleux. La négociation kongo qui demande de s'entendre avec la nature constitue un enjeu important de défense des milieux naturels et les pièces de théâtre sonyennes mettent en scène les différentes possibilités de lui parler. Dans cette mesure, on pourrait dire que Sony conçoit son théâtre comme « le parlement des choses⁹⁶⁵ » pensé par Bruno Latour, au sein

960Catherine Larrère, « Faire droit au vivant », *art. cit.*

961*Ibid.*

962« la terre n'appartient à personne »: sur les luttes autochtones pour la terre et la Déclaration sur les Droits des peuples autochtones de 2007, voir Barbara Glowczewsk, « Réimaginer la terre avec les peuples autochtones », *Les Terrestres* [en ligne], 10 mars 2020. URL : <https://www.terrestres.org/2020/03/10/reimaginer-la-terre-avec-les-peuples-autochtones/>

963Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, *op. cit.*, p. 37.

964Catherine Larrère, « Faire droit au vivant », *art. cit.*

965Bruno Latour, « Esquisse d'un Parlement des choses », *Écologie & politique*, n° 56, 2018/1, p. 47-64. URL : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-50-PARLEMENT-republication.pdf>

duquel les personnages kongo seraient chargés de représenter les non-humains. Cependant, à la différence de Bruno Latour, Sony semble moins optimiste dans la capacité des hommes politiques ou des scientifiques à jouer le jeu de la négociation avec la nature. Quoi qu'il en soit, la nature sonyenne est bien un sujet de droit et le contrat naturel de Sony demande que les humains prennent cela en compte, afin de pouvoir négocier avec elle. Le théâtre offre donc à Sony un lieu pour représenter la double entente entre les hommes et avec la nature, proposer une dramaturgie sensible et engager des dialogues qui soulignent l'existence de différences souvent conflictuelles. L'éloge de la négociation kongo porté par Sony se révèle indissociable de la manière dont il la transpose dans ses textes. Par conséquent, la négociation sonyenne souscrit à la définition que Pierre Schoentjes propose de la recherche écopoétique, en tant qu'elle « accorde une place centrale aux espaces naturels, au-delà de la fonction de décor auquel ils ont souvent été réduits⁹⁶⁶ ».

4.2 Des alliances naturelles ancrées dans des lieux

Si les lieux prennent part à la négociation sonyenne, c'est en particulier parce qu'ils fraternisent entre eux. Certes, les intrigues de Sony s'ancrent dans des villages isolés – des « trous » – et ces lieux esseulés ont l'air d'être retirés du monde, au cœur d'un royaume kongo recréé⁹⁶⁷ par l'écrivain. Cependant, la même nature semble tous les abriter, voire les relier. Par exemple, le village de *l'Arc-en-terre* se loge dans un méandre de la rivière Foula, exactement comme la petite ville de Galayo dans *Sire Katawa Kuti*. Accueillant les pièces *Une vie en arbre et chars... bonds* ainsi que *Monologue d'or et noces d'argent*, le village déserté de Carmanio est perdu dans une immense forêt, où les routes serpentent sans mener nulle part... sauf peut-être à Belmonta, l'immonde ville délaissée par les personnages de la pièce *Qu'ils le disent qu'elles le beuglent*, puisque ces derniers y évoquent Carmanio. Quant à Danniellville dans *À quand la vie*, on y accède par un long sentier sinueux au bout duquel on la trouve assise sur la terre rouge des pierres de Sangmala, lieu également évoqué dans *l'Arc-en-terre*. Enfin, la petite bourgade d'Hondo-Noote où se passe le récit du *Commencement des douleurs* est perchée sur une falaise à l'écart du monde, mais dont la

966 Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op. cit., p. 13.

967sur « l'entreprise de réappropriation du "monde kongo" » par l'écriture sonyenne, voir Céline Gahungu, « Le Kongo de Sony Labou Tansi » , *Continents manuscrits* [En ligne], 4 | 2015, URL : <http://journals.openedition.org/coma/523>

ligne de crête parcourt également la Côte des romans des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et des *Yeux du Volcan*. Finalement, tous ces lieux solitaires apparaissent comme des points réunis par les mêmes lianes, les mêmes rivières, les mêmes sentiers forestiers ou les mêmes contreforts de pierres.

Parce qu'il est localement situé, le contrat naturel sonyen diverge quelque peu de celui que propose Michel Serres. L'écriture de Sony s'oppose en effet à toute déterritorialisation, bien loin de l'« appareillage » de la Terre dont Michel Serres fait l'éloge :

Chaque individu, jadis, défendait son coin de terre, laboureur à la fois et soldat, parce qu'il en vivait, que ses ancêtres y reposaient [...]. De ce petit pot local et de ses médiocres objets, nous sommes appareillés. Notre plus récent voyage nous amena de la terre à la Terre⁹⁶⁸.

À travers la métaphore viatique, Michel Serres célèbre la redécouverte de la biologie planétaire – tellurique et climatique notamment – à petite échelle. Si l'on comprend sans peine sa joie devant ce qui s'apparente à la fin de la propriété privée, on peut interroger le fait qu'il délaisse ici la matérialité terrestre, la jugeant désormais « médiocre », c'est-à-dire peu importante. Aussi son enthousiasme l'amène-t-il à nuancer l'importance de l'humus, du champ de pommes de terre et de la parcelle forestière sur lesquels se penchait doucement la grand-mère de Sony. Or, tandis que Michel Serres s'éloigne des lieux pour mieux considérer la Terre dans son ensemble, Sony réaffirme un ancrage littéraire – *litternaire*⁹⁶⁹ – dans le terreau local, sans pour autant renoncer à résonner de manière globale.

Partant de la différence de situation de ces deux contrats naturels, je voudrais revenir sur la manière dont les textes sonyens font « surgir des lieux, inséparables des histoires qui s'y déroulent et des récits qu'ils font vivre⁹⁷⁰ ». En postulant ainsi l'intrication entre des récits et des lieux, Pierre Schoentjes montre la complémentarité entre la littérature et la nature qui est à l'oeuvre en écopoétique. Dans un article collectif sur les « enjeux éthiques de l'écopoétique » que nous avons écrit à dix mains avec Ninon Chavoz, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy, nous avons notamment insisté sur l'importance de « l'engagement de récits sensibles dans des lieux⁹⁷¹ ». Dans cette perspective, j'aimerais analyser ce qu'on pourrait appeler avec Arturo Escobar les « terrain[s] de vie⁹⁷² » concernés par le contrat naturel de Sony.

968 Michel Serres, *Le contrat naturel*, op. cit., p. 185.

969 Voir Alain Damasio, *Les Furtifs*, op. cit.

970 Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op. cit., p. 13.

971 Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even et alii, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », art cit.

972 « Tissue et terrain de vie, [le territoire] ne saurait alors être mesuré, attribué comme propriété privée, transféré d'un individu à l'autre, transformé à loisir et même détruit » : Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, op. cit., p. 107.

4.2.1 Des fleuves à marier

Comme le chantaient Franklin Moukaka et Manu Dibango en 1967 dans la chanson « Pont sur le Congo », le fleuve est un lieu d'union entre les rives du petit et du grand Congo. Sony ne dit pas autre chose lorsque, en 1987 à Buenos Aires, il emploie l'image populaire congolaise « j'ai un fleuve entre les deux jambes⁹⁷³ » :

cela peut se résumer par la forme suivante : j'ai une frontière aussi. Mais le fleuve n'est pas une frontière, pour nous le fleuve c'est un tampon, c'est le lieu de passage, c'est une route, et pourtant on en a fait une frontière. [...] Moi je ne considère pas ce fleuve comme une division, puisque finalement je peux le mettre entre mes jambes et finalement je peux me tenir debout. Par endroits le Congo atteint 25 à 30 kilomètres de large, alors je suis quand même à l'aise malgré ça⁹⁷⁴.

L'énumération des lieux de relation « tampon », « passage », « route » définissant le fleuve vient s'opposer à l'idée de séparation que contient la frontière. L'image du « tampon » est d'ailleurs intéressante puisqu'elle dit à la fois le colmatage qui ferme une embouchure – évocatrice dans le cas d'un fleuve – et le dispositif qui amortit un choc. En effet, des tensions politiques existent entre les deux Congos. C'est d'ailleurs à cause d'elles que Franklin Moukaka est exécuté en 1972, parce qu'il chantait l'unité politique du Congo – *Ezala Congo moko, Congo ya Lumumba*⁹⁷⁵. Quant à Sony, il évoque lui aussi le caractère circonstanciel de la frontière fluviale, décidée en 1885 lors de la Conférence de Berlin, et refuse le découpage colonial imposé pour servir les intérêts commerciaux des Européens.

Comme le souligne encore Sony par la mention des « 25 à 30 kilomètres de large », le Congo est l'un des fleuves les plus vaste de la planète. Lorsque l'écrivain affirme qu'il peut « le mettre entre [s]es jambes », on pense très concrètement au bras du fleuve plus étroit qui sépare Brazzaville et Kinshasa⁹⁷⁶. On aperçoit en effet très distinctement Kin la belle depuis Brazzaville, lorsqu'on prend un verre devant le fleuve aux Cataractes ou à la terrasse du

973« nous on le dit tout le temps », m'écrivait mon ami comédien brazzavillois Boris (discussion internet personnelle du 9 février 2020).

974Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 6'-8', cf *supra*. (transcription personnelle).

975« Que le Congo soit un un seul Congo, le Congo de Lumumba ». Les paroles de « Pont sur le Congo » ainsi que leur traduction sont disponibles sur la page web : <http://www.mbokamosika.com/2017/09/pont-sur-le-congo.html>. Voir aussi « Afrique (1/5) : Congo bolingo, la belle époque de la rumba sur les deux rives du fleuve », émission Continent musique d'été, France culture, 6/08/2012, 18'. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/continent-musiques-dete-multidiffusion/afrique-15-congo-bolingo-la-belle-epoque-de-la>

976Alors qu'il se trouvait à Kinshasa pour jouer une pièce de Vhan Olsen Dombo *Interdiction formelle*, dans une mise en scène de Laetitia Ajanohun, mon ami comédien brazzavillois Boris me faisait part des difficultés rencontrées pour traverser le fleuve – 5h de formalités pour 7 minutes de traversée : « Vraiment, j'ai pensé à Berlin cette matinée. Tant à pied ce serait plus court » (discussion internet personnelle du 9 février 2020). Sony le disait déjà en 1986 : « Entre le Congo et le Zaïre, il y a seulement un fleuve et pourtant, je dois parfois attendre trois jours pour traverser alors que mon père le faisait en quinze minutes... ». Voir Sony Labou Tansi, « Un citoyen de ce siècle », entretien avec Bernard Magnier, *Équateur*, n° 1, octobre-novembre 1986. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 188.]

restaurant plus huppé « Mami Wata⁹⁷⁷ » par exemple. Cependant, si l'écrivain affirme qu'il peut enjamber le Congo, c'est surtout parce que son identité court sur les deux rives : la famille de son père vit au Zaïre tandis que sa mère est de l'autre côté, en République Populaire du Congo. L'enjambement de l'écrivain est donc métaphorique. Il lui donne une assise identitaire qui correspond moins au découpage colonial qu'aux origines du royaume Kongo – *Congo na biso*⁹⁷⁸ comme dit la chanson. Pour Sony, le fleuve Congo est donc un lieu de mariage, aussi bien des deux rives que de ses parents. Et, à plus petite échelle, c'est également un lieu à marier.

En 1991, lors du projet théâtral du BBKB, Sony organise les noces du fleuve Kongo – qu'il écrit alors avec un « K ». Cette folie sonyenne est née du rêve de « rassembler des créateurs de plusieurs branches sur un bateau⁹⁷⁹ » remontant le fleuve Congo, pour représenter des pièces de théâtre dans les villages situés sur ses rives : « une manière de Paris-Dakar à la sauce Malraux⁹⁸⁰ », comme le résume malicieusement le chef cuisinier Sony. Partie de Bangui en novembre 1990, « la scène fluviale du BBKB (Bordeaux-Brazzaville-Kinshasa-Bangui) [est] suivie par la scène nuptiale du "mariage des fleuves Congo et Gironde"⁹⁸¹ », à l'automne 1991, comme le résumait Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini. Célébrant l'arrivée du bateau à Bordeaux, Sony écrit deux discours qu'il prononce en Aquitaine les 2 et 4 septembre 1991. Il y parle de son rêve des noces du Kongo et de la Gironde :

Nous exigeons que les eaux boueuses de la Gironde ce jour épouse la fière turbulence des eaux du Kongo couleur du thé. [...]
 Les clauses du contrat sont limpides comme l'eau de source : elles stipulent la prise en compte de la différence, seul moteur des existences.
 Avant que de penser à la robe blanche de la mariée, il est sûrement question de penser à la blanche et noire liberté des fleuves.
 Si les fleuves viennent aux noces dans l'occasion que leur confère notre imaginaire, laissons-leur un brin de place pour assumer leurs alluvions, leurs boues, leurs cours de folie et d'indépendance. Je termine ce propos par un dire kongo : « *Wa bambuta kwa bafwa ko nga mbongi fwa za fwa ?* » [...]⁹⁸²

977Les Mami Wata sont des divinités du fleuve ou des sirènes. Nous y reviendrons.

978« notre Congo » chante Franklin Moukaka dans « Pont sur le Congo ».

979Sony Labou Tansi, dans « Pourquoi le BBKB ? », *Jeune Afrique Économie*, n° 141, mars 1991. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 344].

980« C'est un bateau qui partira de Bangui en novembre 1990, ayant à son bord des artistes, des scientifiques, des médecins, des journalistes, des touristes culturels, des enfants des dix pays francophones. Ce sera, si vous me permettez le mot, une manière de Paris-Dakar à la sauce Malraux. [...] Les artistes du bateau échangeront des idées avec ceux des zones traversées. Les enfants apprendront auprès des peintres à peindre et à dessiner (leurs œuvres seront vendues au profit de l'Unicef), mais surtout ils verront des régions qu'ils n'auraient vues qu'au cinéma », explique Sony. Voir « Sony Labou Tansi présente à Limoges *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* », entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, *Bingo*, n° 440, septembre 1989. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 297].

981Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini, « Introduction. Ce que Sony Labou Tansi fait au théâtre », *La Chair et l'Idée*, *op. cit.*, p. 105.

982Sony Labou Tansi, « Le mariage des fleuves Congo-Gironde » [Blaye, le 4 septembre 1991], dans *La Chair et l'Idée*, *op. cit.*, p. 157-159. Voir aussi *Les Cahiers du Centre régional des lettres d'Aquitaine*, II, hiver

L'union des deux fleuves n'en est en fait pas une. Loin de l'idée de faire du mariage une fusion, Sony revendique le maintien des différences, de la même façon que pour la négociation avec la nature. Si contrat de mariage il y a, il légifère moins la possession des biens et leur régime de séparation qu'il ne protège la liberté d'être, dans sa singularité. Le contrat de mariage sonyen est un plaidoyer pour la différence, il se veut garantir l'indépendance qui fonde l'existence des deux cours d'eau. Il offre en cela « le meilleur passeport à la dissemblance⁹⁸³ », selon la métaphore que Sony emploie dans son discours du 2 septembre 1991. Le mariage est bien l'occasion de célébrer deux formes d'existences fluviales et d'offrir au Kongo la reconnaissance de son droit à *passer tous les ports* librement, indompté et insoumis. C'est aussi le sens de l'adage en kongo sur lequel Sony achève son discours du 4 septembre et que l'on pourrait traduire par : *le partage ou l'échange (mbongui) est la plus grande des richesses et l'énergie qu'il crée fait sa richesse*⁹⁸⁴. Ainsi fait-il entendre *en langue*⁹⁸⁵ et dans la langue toutes les nuances de la différence qu'il loue.

Sony fête deux énergies aquatiques, deux styles fluviaux dissemblants. Dans le discours du 2 septembre, les deux cours d'eau sont personnifiés. Les épithètes antéposées « tumultueux » et « fière »⁹⁸⁶ chantent respectivement l'impétuosité kongo et la superbe girondine. De même, dans le discours du 4 septembre, on peut voir que l'écrivain donne sans retenue son consentement pour que « les eaux boueuses de la Gironde ce jour épouse[nt] la fière turbulence des eaux du Kongo couleur du thé ». Le chiasme permet de joindre la boue girondine aux nuances kongo de vert et de marron, tout en se gardant de les mélanger. À cet égard, Sony use d'images bien distinctes – la boue et le thé – pour évoquer les mêmes coloris et épaisseurs de terre qui caractérisent les deux fleuves. Par ailleurs, l'écrivain prend plaisir à entacher l'institution du mariage en le rendant boueux, remotivant le topos des noces par le refus marqué de la blancheur topique qui, d'après lui, « signifie malicieusement mise en soumission et mise en service conjugal⁹⁸⁷ ». Les fleuves se donnent donc la boue en gage, signe de leur amour et de leur liberté. Quant à la « fière Gironde » du texte du 2 septembre, si elle n'est pas allée « dormir dans [le] même lit⁹⁸⁸ » que le Kongo, elle lui aura néanmoins

1997.

983 Sony Labou Tansi, « Discours à Gauriac » [2 septembre 1991], *Ibid.*, p. 160.

984 Je suppose que « *eh bambuta kwâ ba fwà, mbongi ewà za fwà* » est un proverbe qui signifie « le mbongi (le partage) est plus que l'or ; l'or du mbongi est le mba (l'énergie) ». Je m'appuie sur l'encyclopédie libre Wikikongo, créée par le groupe linguistique kôngo qui réunit des membres de l'aristocratie spirituelle, URL : <http://fr.wikikongo.net/index.php/Mbongi>

985 C'est ainsi qu'au Congo, on désigne le fait de parler autrement qu'en français, c'est-à-dire en lingala, en lari, en kikongo ou en munukutuba (kituba) par exemple.

986 Sony Labou Tansi, « Discours à Gauriac » [2 septembre 1991], *op. cit.*, p. 160.

987 *Id.*

988 *Id.*

transmis sa noblesse orgueilleuse dans le discours du 4 septembre qui loue désormais « la fière turbulence » du Kongo.

Bien que mariage fluvial soit une union métaphorique sans fusion, il n'en est pas moins très concret dans l'esprit de Sony. En célébrant les noces fluviales, il souhaite réconcilier ses amis de toutes les rives de tous les fleuves⁹⁸⁹. L'amitié est donc le moyen de connecter des lieux pour l'écrivain congolais. Dans son imagination, le mariage entre des époux aussi éloignés que le Kongo équatorial et la Gironde française, scelle en effet l'entente entre les peuples : les deux cours d'eau *épousent* – revêtent – les mêmes couleurs et leurs courbent fières *s'épousent* – s'accordent les unes aux autres. Par ailleurs, dans ces noces sensibles, même le contrat de mariage prend la consistance de l'eau puisqu'il est « limpide comme l'eau de source ». Sony considère les fleuves dans leur matérialité, ce qui est également perceptible dans l'énumération finale « leurs alluvions, leurs boues, leurs cours de folie et d'indépendance » : il demande d'accueillir à la fête tous les éléments physiques que charrient les fleuves, ainsi que le rythme de leurs flots. Les épousailles poétiques des fleuves sont l'occasion de parler concrètement de leur force agissante, loin de toute fonction de décor à laquelle on pourrait les reléguer.

Sony permet ainsi à deux matérialités aquatiques distantes de 6000 kilomètres d'entrer en résonance, sans pour autant modifier ou aplanir leur course singulière. Aussi honore-t-il, à parts égales, deux manières d'être fleuve. Je voudrais m'arrêter un instant sur ce que la *manière d'être fleuve* peut signifier. Défendant l'idée selon laquelle la vie s'exprime par les formes, Marielle Macé s'appuie sur les réflexions de Giorgio Agamben pour faire de la *manière* un lieu où l'être s'expose, « continuellement engendré par sa propre manière⁹⁹⁰ ». Les cours d'eau incarnent bien l'idée d'une existence en flots ininterrompus, entraînée par le courant de l'eau qui l'informe ou *l'engendre continuellement*. Ainsi, les fleuves « s'improprient⁹⁹¹ », selon le mot de Marielle Macé : ils s'embourbent dans le contact permanent des éléments qu'ils trouvent dans leur lit. Dans la mesure où la *manière* informerait l'existence sans la figer, elle se donne comme « un lieu où émerge un sujet éthique⁹⁹² ». Si Sony refuse de faire fusionner leurs formes, c'est bien parce qu'il tient à leur

989« Sony, voulait réunir et réconcilier les populations de la rive gauche du Congo-Kinshasa, à celles de la rive droite du Congo-Brazzaville. Sony avait aussi l'idée d'un bateau-théâtre qui réunirait le Congo avec la Gironde, où il comptait de nombreux amis. La communauté congolaise de Bordeaux est très importante. Après Paris et Marseille, Bordeaux est la troisième ville africaine de France ». Voir Guy Lenoir, « Sony était un ennemi des frontières », *Ibid.*, p. 209.

990Voir Marielle Macé, *Styles*, op. cit., p. 216. Voir aussi Giorgio Agamben, *L'Usage des corps*, Paris, Seuil, 2015, p. 311-322. Voir encore Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 34-35.

991Marielle Macé, *Styles*, op. cit., p. 216.

992*Ibid.*

manière d'être fleuves, qui fait d'eux des sujets éthiques. Pour autant, la liberté d'existence individuelle des fleuves n'empêche pas leur rencontre ou épousailles.

L'autre particularité du mariage des fleuves réside dans le fait que Sony ne le célèbre pas *pour le meilleur* mais « pour le pire⁹⁹³ ». Rejetant la facilité d'un bonheur topique, trop usité et galvaudé, Sony fait l'éloge d'une union exigeante. Les noces du fleuve ne sont pas l'occasion de rêver à un bonheur facile, où l'Afrique et l'Europe – puisque c'est symboliquement de cela qu'il est question – seraient magiquement unies, pour le meilleur. L'enjeu est de reconnaître ce qui constitue le plus pénible à affronter dans cette alliance, que Sony définit encore une fois comme le respect et le maintien des différences des partis qui s'épousent.

Ainsi conçu, le mariage sonyen intègre le désir d'indépendance et de liberté. Certes, une telle union peut générer des tensions, mais elle entretient aussi l'amour de l'autre, considéré pour ce qu'il est et non pour ce qu'on le force à devenir. Ce faisant, elle garantit la « négociation perpétuelle⁹⁹⁴ » qui, comme nous l'avons introduit, est au cœur de l'entente sonyenne. Aussi faut-il concilier à la fois le désir de l'autre et le désir de soi. Cela, Sony l'exprime dans son discours du 4 septembre par un parallèle métaphorique : « la reconnaissance d'une faim d'âme, la soif inextinguible d'indépendance⁹⁹⁵ ». Les métaphores goulues correspondent à l'existence des fleuves, puisque la « soif » évoque leur liquidité ou leur façon de laper les rives, tandis que la « faim » manifeste leur force d'engloutissement. Quant aux compléments du nom « d'âme » et « d'indépendance », ils viennent accrocher les objets des désirs fluviaux, comme pour réaliser syntaxiquement leur charriage dans le cours emporté des fleuves. Conciliant la force des deux ventres kongo – le *moyo* clanique et le *vumu* individuel –, ils disent à la fois le désir d'union, « une faim d'âme » de l'autre mais aussi de la sienne propre, agrandie par la rencontre, et le désir d'*impropriation*⁹⁹⁶. D'ailleurs, le balancement syntaxique des deux segments parallèles ainsi que l'écho des sonorités entre *reconnaissance* et *indépendance* paraissent créer une égalité entre les deux désirs. Cependant, il n'en demeure pas moins que la longueur de l'adjectif *inextinguible* allonge le

993« On nous parle de mariage, cette vieillie de machin pourrie. Entendons-nous bien : le mariage est pourri quand il se conçoit en termes de rencontre pour le meilleur et pour le pire. [...] Nous sommes nous autres poètes, des amants du pire, parce que le meilleur a trop souvent été vénéré et désiré. [...] Sans virginité, il n'y a pas de poésie. L'idée même de marier deux fleuves est une déclaration de virginité. Elle appartient aux dieux, aux poètes, aux fous, bref à ceux-là qui sont connus pour être les meilleurs gérants des espérances. Il faut dire que l'espérance commence par une forte exigence ». Voir Sony Labou Tansi, « Le mariage des fleuves Congo-Gironde », *op. cit.*, p. 157-159.

994Sony Labou Tansi, « Une somme d'homme », entretien avec Jean-Didier Wagneur, *art. cit.*

995*Ibid.*, p. 158.

996Voir Marielle Macé, *Styles*, *op. cit.*, p. 216.

dernier segment où se trouve l'éloge de la liberté, comme si Sony y situait le point d'orgue de toute relation.

En somme, les noces fluviales telles que les conçoit Sony n'aboutissent pas au métissage dont parle par exemple l'écrivain et chanteur Gaël Faye. Dans sa chanson « Métis », l'auteur du roman *Petit Pays*⁹⁹⁷ file la métaphore de la rencontre de deux fleuves pour représenter son identité franco-rwandaise. Aussi l'image n'est-elle pas sans faire écho au mariage sonyen :

quand deux fleuves se rencontrent
ils n'en forment plus qu'un
et par fusion nos cultures deviennent indistinctes
elles s'imbriquent et s'encastrent
pour ne former qu'un bloc
d'humanité⁹⁹⁸

Évoquant la Seine et le confluent du Nil qui aborde le lac Kivu dans son « petit pays », Gaël Faye chante le mélange de ses deux cultures française et rwandaise, avant de conclure « mon métissage c'est de la boue en vérité⁹⁹⁹ ». Si Sony exalte la rencontre des fleuves, chez lui, la boue leur demeure en propre. À l'inverse de l'union chantée par Gaël Faye, la boue sonyenne n'est pas le résultat du mélange : elle est le point de départ d'une association, élan d'une ressemblance qui ne s'abolit pas dans la fusion. Chez Sony, le mariage des fleuves vise donc moins à l'indistinction qu'à « la palabre des cultures¹⁰⁰⁰ », comme il le dit. C'est ce qu'on pourrait appeler *la complémentation des dissemblances*, dans les contrats de mariage naturels que célèbre Sony.

J'appelle *complémentation* le geste qui consiste à rassembler des éléments, considérés comme complémentaires suivant différentes modalités, pour former un tout complet, sans pour autant donner lieu à une fusion. En effet, la *complémentation* s'oppose au mélange puisqu'un complément est un élément nécessaire intégré à un ensemble pour combler un manque et ainsi créer un tout. La dissolution de cet élément dans l'ensemble conduirait à le perdre et, de ce fait, à provoquer de nouveau un manque. D'ailleurs, en mathématiques, la complémentation permet de penser la réunion et l'intersection de deux ensembles qui conservent chacun leurs éléments propres, sans les confondre. Dans le cas des fleuves sonyens, leur complémentarité apparaît grâce à leur ressemblance si l'on pense à la similitude de leurs eaux boueuses. Leur mariage aboutit à leur *complémentation* qui les

997 Voir Gaël Faye, *Petit Pays*, Paris, éditions Grasset & Fasquelle, 2016.

998 Gaël Faye avec Ousman Danedjo à la kora, « Métis », pour l'album « Pili Pili sur un Croissant au Beurre », 2013.

999 *Ibid.*

1000 Sony Labou Tansi, dans « Pourquoi le BBKB ? », *art. cit.*

rassemble dans l'idée de former un tout amical, où les cultures congolaises et française se complètent et s'enrichissent, sans annuler leurs différences – ou *dissemblances*.

4.2.2 La complémentarité de l'Amérique et de l'Afrique

Le même phénomène de *complémentation des dissemblances* peut être observé en ce qui concerne d'autres lieux que Sony souhaite marier, en particulier l'Afrique et l'Amérique latine. Si le mariage entre deux lieux trouve, là encore, son élan dans des ressemblances, il demeure pour Sony l'occasion de renouveler sa déclaration d'amour des différences¹⁰⁰¹. Le mariage entre l'Afrique et l'Amérique latine repose sur les affinités électives que ressent Sony qui se dit « follement envoûté par ces pays¹⁰⁰² », sans pourtant être jamais allé au Brésil ou au Mexique. L'attraction prend deux formes : l'attirance pour les paysages de l'équateur outre-Atlantique d'une part, la fraternité avec les amis du Brésil d'autre part. À cet égard, un bel article de Nicolas Martin-Granel intitulé « *Saudades* : le Brésil de Sony Labou Tansi¹⁰⁰³ » développe les différentes affinités que l'écrivain se découvre avec l'Amérique latine. Nicolas Martin-Granel y explore les tropicalités¹⁰⁰⁴ de Sony en remontant les fleuves de sa vie, depuis sa déception en découvrant l'étroitesse de la Seine en 1973, jusqu'à son rêve littéraire de « l'Amazone, seul fleuve comparable au Congo¹⁰⁰⁵ ». Nicolas Martin-Granel se fonde également sur les amitiés brésiliennes de Sony avec l'universitaire Sônia O. Almeida ou le poète Thiago de Mello¹⁰⁰⁶. Avant de suivre les lignes fluviales des sympathies géographiques de Sony, je voudrais m'arrêter sur l'affection de l'écrivain pour ses amis du Brésil.

Chez Sony, la fraternité congo-latine s'exprime en « chair-mots-de-passe¹⁰⁰⁷ ». Sa tendresse se cristallise autour de la figure du poète brésilien Thiago de Mello et elle prend la

1001« J'adore la différence, j'en suis fortement amoureux » : Sony Labou Tansi, lettre à Sônia O. Almeida, 8 octobre 1982, Makélékélé, consultable à l'ITEM/CNRS [fonds Sonia O. Almeida, « dossier Sony Labou Tansi », Turin].

1002« Je ne sais comment sera mon voyage au Brésil, mais un jour il se fera et je combinerai avec le Mexique pour tout avoir du coup. Je suis follement envoûté par ces pays » : *Ibid.*, 2 septembre 1982.

1003Nicolas Martin-Granel, « *Saudades* : le Brésil de Sony Labou Tansi », *Études littéraires africaines*, (43), 2017, p. 105-131, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2017-n43-ela03180/1040920ar/>

1004Nicolas Martin-Granel s'appuie sur l'étude de Georges Ngal pour montrer que les sympathies sonyennes pour l'Amérique du sud concernent le climat et la langue, la couleur et la parole, le paysage et la littérature. Voir *Ibid.* Voir aussi Georges Ngal, « Les tropicalités de Sony Labou Tansi », *Silex*, n° 23, 4e trimestre, 1982, p. 134.

1005*Ibid.*

1006« Je crois que je ne serais pas heureux au Brésil à cause de la langue que je ne connais pas. Mais il y aura toi et T[h]iago de Mello que j'aime tant. C'est un homme formidable même s'il ne m'écrit pas. Nous avons eu un lien merveilleux à Paris. Et j'adore son poème intitulé le statut de l'homme » : Sony Labou Tansi, lettre à Sônia O. Almeida, 25 juillet 1983, Congo, [fonds Sonia O. Almeida, cf *supra*].

1007Sony Labou Tansi, « Avertissement », *La Vie et demie*, op. cit., p. 9.

forme d'un dialogue littéraire. Sony a été séduit par le poème de Thiago de Mello intitulé « Les statuts de l'homme ». Aussi écrit-il le 26 septembre 1983 « Le Contre-Statut de l'Homme », un poème composé comme un écho à celui de Thiago de Mello, à qui il le dédie. Le préfixe *contre-*, qui dit à la fois la contradiction et la proximité, révèle toute la profondeur de la négociation poétique que Sony souhaite engager. On y retrouve ainsi la *complémentarité des dissemblances* que recherche Sony, tant dans sa littérature que dans ses amours.

Dans son poème, Thiago de Mello entremêle par exemple la vie de l'homme à celle de la nature en les comparant :

À partir de cet instant la liberté sera quelque chose de vivant et transparent
comme un feu, comme un fleuve,
ou comme la semence du blé,
et sa demeure sera toujours
le cœur de l'homme¹⁰⁰⁸.

Le poète brésilien compare la liberté à un grain de blé semé dans le cœur humain pour y germer. Saisissant l'image végétale, Sony lui répond :

Dis-moi que ma vierge Amazonie
Est le pollen exact
Qui féconda la terre et le ciel [...]
Mais surtout dis-moi
Que je suis l'homme ensemencé d'hommes¹⁰⁰⁹

Comme s'il improvisait un morceau de musique à partir d'une ligne mélodique donnée par son partenaire, Sony fait fructifier l'image de la semence. Chez lui, les comparaisons végétales créées par Thiago de Mello deviennent des métaphores, comme pour confirmer la vision de l'existence du poète brésilien et mieux l'ancrer dans la terre. Le contre-chant sonyen amplifie donc le motif de la germination et les métaphores renforcent le lien entre l'être humain et la nature, tout en le polarisant sur la forêt amazonienne. De plus, les images sonyennes se concentrent sur la figure du poète : il s'attribue le pouvoir de la germination humaine et se définit lui-même comme le terreau fertile des fraternités. En effet, à travers son autoportrait métaphorique en « homme ensemencé d'hommes », Sony s'affirme comme un homme composite, dont l'existence résulte de la combinaison de plusieurs êtres humains, comme autant de boutures qui le complémentent.

Dans son poème, Sony cherche le contact. Il emploie la deuxième personne du singulier « dis-moi » pour engager un dialogue poétique avec Thiago de Mello autour d'un paysage commun, la forêt. L'impératif résonne comme une supplication mais ses appels

1008Thiago de Mello, « Les statuts de l'homme », dans Sony Labou Tansi, *Sous adresse*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1192.

1009Sony Labou Tansi, « Le Contre-Statut de l'Homme », *ibid*, p. 1195.

demeurent sans réponse, comme il l'écrit à son amie Sônia O. Almeida à qui il demande de contacter le poète brésilien :

Dis-lui (si tu peux) que je lui ai écrit sais plus combien de lettres qu'il ne reçoit certainement pas. Il est loin dans la forêt brésilienne. Mais j'adore la forêt et je l'envie un peu, même coupé du monde. [...] Le meilleur confort, je te jure, c'est l'eau (quand elle n'est pas polluée), le sable, et le vent¹⁰¹⁰.

La forêt amazonienne informe l'amitié de Sony pour Thiago de Mello. D'une part, elle la façonne dans les faits puisque la sylve rend le poète brésilien injoignable. D'autre part, elle cisèle l'imaginaire sonyen des relations humaines, en y agrégeant des éléments naturels voire cosmiques. Aussi l'attachement de Sony paraît-il embrasser le monde entier dans l'élan de son affection. L'amitié brésilienne de Sony est donc tout écopoétique : elle est à la fois ancrée dans des textes et dans des lieux, que l'écrivain cherche à rejoindre ou qu'il met en partage.

De même, Sony entretient une sororité de cœur et de lettres avec l'universitaire brésilienne Sônia O. Almeida. Dans son article « *Saudades* : le Brésil de Sony Labou Tansi¹⁰¹¹ », Nicolas Martin-Granel relate les liens entre les deux ami·e·s, notamment à partir de leur correspondance entre 1982 et 1987. Sônia a conservé les missives que lui envoyait Sony et elle les a recueillies dans un dossier. Celui-ci s'ouvre sur une dernière lettre, qu'elle adresse fictivement à son ami défunt en 2009 :

Cher Sony,
De même que ta grand-mère demandait permission à la terre d'ouvrir ses entrailles pour y cueillir les patates, je te demande permission de laisser entrevoir la richesse de tes sentiments sans l'intermédiaire d'un personnage.
Tu te rappelles à Lomé, lors d'une Rencontre de l'AUPELF, juillet 1982, quand Maximilien Laroche nous a présentés « SONY, Sonia, Sonia, SONY »¹⁰¹²?

L'écho à l'historiette de la grand-mère cultivatrice de Sony dans l'exorde de la lettre outre-tombe est révélatrice à plus d'un titre. Elle montre que l'amitié entre Sônia et Sony était fondée sur la même vision précautionneuse de l'entente, comme le souligne d'ailleurs le chiasme sonore harmonieux qui les relie depuis leur rencontre. Elle laisse aussi entrevoir la délicatesse de l'universitaire brésilienne qui, de la même manière que l'ancêtre de Sony, craint de déranger le repos de son ami. Elle suggère enfin qu'ils partageaient peut-être la même idée de la négociation avec la nature.

De plus, Sônia parle d'un personnage fictif qui figure l'amitié forte qui les relie et que Sony a voulu prolonger dans sa matière littéraire. Dès leurs premiers échanges épistolaires,

1010 Sony Labou Tansi, lettre à Sônia O. Almeida, 25 juillet 1983, Makélékélé, [fonds Sonia O. Almeida, cf. *supra*].

1011 Nicolas Martin-Granel, « *Saudades* : le Brésil de Sony Labou Tansi », *art. cit.*

1012 Sônia O. Almeida, lettre à Sony, 2009, présentation du « dossier Sony Labou Tansi », [fonds Sonia O. Almeida, cf. *supra*].

l'écrivain mentionne le roman qu'il est en train d'écrire, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Dans sa lettre du 2 septembre 1982, il s'excuse d'avoir donné le nom de sa destinataire à l'un de ses personnages féminins : « cela m'aidait à penser¹⁰¹³ », lui dit-il. Dans le roman en effet, le personnage de Sônia O. Almeida fait partie de l'état-major féminin réuni autour de la fière Estina Bronzario¹⁰¹⁴. On y retrouve également une référence à « *saudades*, [leur] mot de passe¹⁰¹⁵ », comme l'écrit Sony dans ses lettres : le personnage d'Estina Benta le prononce avant de mourir¹⁰¹⁶, comme un héritage qu'elle laisse à la communauté des femmes de Valancia. Par ailleurs, le mot portugais *saudades*, qui ponctue chacune des lettres de Sony à Sônia, porte en lui toute l'ampleur de la curiosité de l'écrivain pour la différence, représentée ici par le mot en langue étrangère. De nombreuses références aux langues kongo et brésilienne émaillent la correspondance avec Sônia. Ainsi, l'amitié de Sony soutient une conception de la littérature faite de chair, ancrée dans les amitiés et dans les lieux réels où s'arriment les affections de l'écrivain.

Le mot « *saudades* » rythme, relance et assure le lien entre Sony et ses ami·e·s d'Amérique latine. Dans son article sur « le Brésil de Sony Labou Tansi », Nicolas Martin-Granel s'interroge sur les raisons qu'a eu l'écrivain d'adopter ce « mot de douleur¹⁰¹⁷ ». Nicolas Martin-Granel montre que *saudades* se situe sur la ligne des « mélancolies tropicales » que suit Sony devenu brésilien : son « identité imaginaire se relie, paradoxalement, plutôt avec l'Indien de l'Amazonie qu'avec le Nègre afro-descendant¹⁰¹⁸ ». Nicolas Martin-Granel propose de voir dans *saudades* un mot « *pharmakon*, à la fois poison et remède, de désolation et de consolation, qui s'entend à la limite extrême de la musique et de la langue¹⁰¹⁹ ». Il suppose que Sony a trouvé là un mot digne de ceux en « chair-mots-de-passe¹⁰²⁰ », qu'il cherchait au seuil de *La Vie et demie*, à même de relier celles et ceux qui, en Afrique comme en Amérique latine, souffrent d'exister sur une histoire trouée. À la suite de la belle proposition de Nicolas Martin-Granel, je voudrais revenir sur le désir exprimé par l'intraduisible *saudades*, qui dit à la fois l'envie d'ailleurs et le manque. Je fais l'hypothèse que la *complémentation des dissemblances* que l'on a commencé à observer dans les négociations sonyennes trouve son expression dans les *saudades* brésiliennes. *Tu me*

1013 Sony Labou Tansi, lettre à Sônia O. Almeida, 2 septembre 1982, Makélékélé, *Ibid.*

1014 Voir Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 38.

1015 Sony Labou Tansi, lettre à Sônia O. Almeida, 29 juin 1983, Brazzaville, [fonds Sonia O. Almeida, cf. *supra*].

1016 Voir Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 50.

1017 *Ibid.* Voir aussi Nicolas Martin-Granel, « *Saudades* : le Brésil de Sony Labou Tansi », *art. cit.*

1018 Nicolas Martin-Granel, *ibid.*

1019 *Ibid.*

1020 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

manques parce que tu es cet ailleurs que je désire et que je reconnais, à portée de lettres mais également si loin de l'autre côté de l'Atlantique ou au plus profond de la forêt amazonienne : ainsi pourrait-on gloser les *saudades* que Sony envoie à Sônia O. Almeida et Thiago de Mello. Le mot en langue à la fois étrangère et amie contient en lui les paysages dans lesquels il s'ancre et les lieux où vivent les amis avec qui Sony souhaite échanger, aussi ardemment qu'il rêve de les re-trouver. Mot-de-passe de la négociation écopoétique, *saudades* exprimerait toute la profondeur de l'aspiration sonyenne à la complémentation.

Dans la vision du monde de Sony, l'association entre l'Afrique et l'Amérique latine se fonde également sur une « parenté¹⁰²¹ » qui suit la ligne de l'Équateur. Pour l'écrivain congolais, la grande forêt équatoriale, la grande forêt inondée et les grands fleuves du Congo appartiennent à la même famille que l'Amazonie. Ainsi, bien avant de célébrer en 1991 les noces des fleuves boueux du Congo et de la Gironde, le jeune Sony imaginait que des continents pouvaient s'épouser.

En mars 1987, à Buenos Aires, Sony évoque déjà l'idée d'« un mariage – comment dire ça – même une complémentarité, dirai-je géographique¹⁰²² » entre l'Afrique et l'Amérique latine. Comme on l'interroge sur ses lectures des auteurs hispano-américains tels que Juan Rulfo et Gabriel García Márquez, il explique les rapports qu'il entretient avec l'imaginaire latino-américain :

quand j'étais en classe de quatrième je crois, ou troisième, on apprenait la géographie et, à l'époque du continent qu'on appelle le continent de Gondwana, on nous a dit que l'Amérique et l'Afrique étaient mariées à cette époque-là. Ce mariage a été démontré scientifiquement si vous voulez, mais moi je l'ai démontré par l'émotion que j'ai ressentie [à la lecture des écrivains d'Amérique latine]¹⁰²³

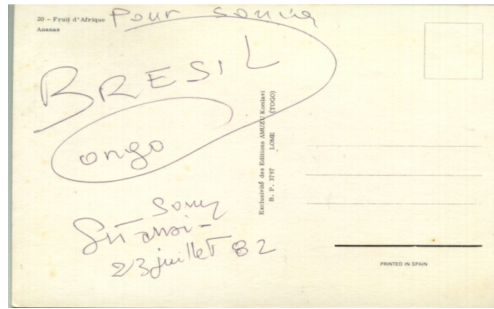
Le Gondwana dont parle Sony est un supercontinent qui unissait l'Amérique du Sud et l'Afrique avant le « grand ballet des continents¹⁰²⁴ » dont il est question dans *Monologue d'or et noces d'argent*. Si l'écrivain emploie la métaphore du mariage continental, c'est pour mieux cartographier l'alliance géologique latino-africaine. Il s'appuie sur un argument d'autorité scientifique, afin de montrer que cette métaphore est réaliste. Ensuite, pour étayer sa thèse, il a recours aux faits par le biais d'un témoignage personnel, d'ordre émotionnel. Ainsi le Gondwana dessine-t-il les contours de l'imaginaire intercontinental sonyen, à l'image de la ligne qu'il trace au dos d'une carte postale pour l'offrir à Sônia O. Almeida, lors de leur rencontre à Lomé :

1021 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 14'30", cf. *supra* (transcription personnelle).

1022 *Ibid.*, 12'30".

1023 *Ibid.*, 10'15".

1024 C'est l'homme-montre en transe qui parle. Voir Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 32.



Carte postale de Sony à Sônia O. Almeida, 23 juillet 1982, Lomé¹⁰²⁵

Dans la suite de l'entretien de Buenos Aires, Sony relate que ses amis les Chemain – professeurs à Brazzaville – lui avaient apporté des livres d'écrivains d'Amérique latine en lui disant : « je crois que ces gens-là sont vos frères¹⁰²⁶ ». Il raconte alors sa découverte de Juan Rulfo¹⁰²⁷ et de son roman *Pedro Paramo*, qu'il a dévoré en une nuit :

c'était tellement bouleversant pour moi et étonnant, que je me disais mais ce livre c'était comme si c'était moi qui l'avais écrit de toute façon, c'était comme si ça c'était passé dans mon village, comme si ça c'était passé dans ma forêt, même la couleur de la terre, les odeurs – comment dire ça – la force du vent, tout ça, je les sentais comme si ça c'était passé chez moi¹⁰²⁸.

Sony décrit un saisissement d'une grande intensité, devant l'évidence de la rencontre avec un univers littéraire étranger, qui lui apparaît pourtant très familier. Les comparaisons hypothétiques « comme si » rendent compte d'une ressemblance sensible, puisque les parfums, les couleurs et les énergies des deux espaces se répondent. De plus, l'usage des possessifs de première personne associés aux lieux – *mon village, ma forêt, chez moi* – atteste la proximité physique et affective ressentie par l'écrivain. Sony semble ainsi trouver dans ce livre un univers qui se superpose au sien. Il se découvre des affinités géographiques et littéraires avec des hommes, des lieux et des récits lointains.

La même parenté éloignée caractérise la rumba : si la rumba congolaise trouve son origine dans la rumba cubaine, leur nom commun est cependant issu d'un mot kongo,

1025 Sony Labou Tansi, lettre à Sônia O. Almeida, 23 juillet 1982, Lomé, [fonds Sonia O. Almeida, cf. *supra*].

1026 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 11'15", cf. *supra* (transcription personnelle).

1027 « À une autre question sur son commerce des grands auteurs latino-américains – on voulait faire allusion aux “réminiscences” latino-américaines dans ses œuvres –, Sony répondit qu'il ne les avait pas lus. Cette réponse laissa perplexe l'auditoire qui s'attendait, devant un auteur si sincère, à être introduit au cœur, dans la matrice où germe l'œuvre. En répondant qu'il ne connaissait pas les Sud-Américains, Sony était sincère, puisqu'à la première occasion je l'ai vu se précipiter dans une librairie pour acheter les traductions françaises de deux grands romans sud-américains, ceux dont justement certains l'ont peut-être accusé d'être le plagiaire ». Voir Yao Edo Améla, « Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi », *art. cit.* Le témoignage de Yao Edo Améla semble pourtant aller à l'encontre de celui de l'écrivain congolais Sylvain Bemba, l'aîné de Sony : « Une telle scène n'a-t-elle pas impressionné Sony, au sens où l'on dit que la pellicule photographique est impressionnée par telle ou telle image ? Je déteste que l'on ait fait dire à Sony qu'il n'avait jamais lu Marquez "avant" ». Voir Sylvain Bemba « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur*, n° 1, p. 52. Sur l'effacement des traces de la mémoire scripturales, voir aussi Nicolas Martin-Granel, « D'une rive l'autre : questions de génétique et poétique », *Continents manuscrits* [En ligne], n° 15, 2020, §5. URL : <http://journals.openedition.org/coma/6277>

1028 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 11'30", cf. *supra* (transcription personnelle).

« *nkumba* que les autres ont changé en *rumba* – c'est-à-dire pour nous nombril¹⁰²⁹ », comme l'écrit Sony à Sônia O. Almeida. Tout comme la musique, la littérature est donc pour Sony le lieu d'une relation de complémentation qui le ravit. D'ailleurs, il le dit dans la suite de l'entretien : « la forêt tropicale, je la retrouve à l'intérieur des mots¹⁰³⁰ ». L'Amérique du sud est bien un lieu écopoétique, au sens où les textes qui y sont écrits font encore une fois « surgir des lieux, inséparables des histoires qui s'y déroulent et des récits qu'ils font vivre¹⁰³¹ ». C'est bien ce que manifeste la familiarité paysagère et littéraire ressentie par Sony à la lecture de Juan Rulfo ou de Gabriel García Márquez. Sony y débusque des mots informés par le milieu équatorial et des récits ancrés dans le « terrain de vie » sud-américain. Ce dernier est donc moins conçu « en termes de "propriété" » que « d'appropriation effective par le biais de pratiques culturelles, agricoles, écologiques, économiques, rituelles, etc. »¹⁰³², comme l'explique Arturo Escobar.

Pour bien comprendre la nature du mariage latino-africain, il faut savoir que les deux continents s'épousent en seconde nocces. Les deux pays ont en effet vécu une première union avec l'Europe, dont on a déjà déjà montré combien ces essais de « concubinage¹⁰³³ » étaient avortés. Ce désamour, Sony en parlait déjà dans un entretien de 1983, soit quatre ans avant celui de Buenos Aires :

l'Amérique du Sud c'est l'Afrique avec trois cents ans d'envie de liberté, trois cents ans d'un mariage raté avec l'Europe ; je crois que l'évêque Christophe Colomb qui a béni cette union ne doit pas être en paix dans sa tombe. Or, l'Afrique risque d'être une autre Amérique latine. Pour le reste je crois que le progrès consiste à ne pas s'éloigner de la terre inutilement. C'est comme cela que j'explique ma parenté avec l'Amérique du Sud. Mon désir fougueux de rester près de l'équateur, de vivre avec un cœur où il fait chaud, une tête qui tienne compte de la jungle et du débit d'un fleuve comme le Kongo¹⁰³⁴.

Le mariage entre l'Afrique et l'Amérique du Sud est une évidence, parce qu'il émane d'un même terrain géologique et textuel. Mais c'est également un terrain glissant. En reconnaissant son alliance géographique mais aussi historique avec l'Amérique latine, l'Afrique devra admettre qu'elle est son alter-ego – « une autre Amérique latine ». Et, là encore, Sony prône une *complémentation des dissemblances* : dans son histoire coloniale et sa géographie équatoriale, l'Afrique ressemble à l'Amérique latine mais elle doit aussi

1029Sony Labou Tansi, lettre à Sônia O. Almeida, 8 octobre 1982, Makélékélé, [fonds Sonia O. Almeida, cf. *supra*]. Voir aussi l'émission « Destins de la rumba congolaise », Continents musiques, France Culture, 27/01/2018, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/continent-musiques/destins-de-la-rumba-congolaise>

1030Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 14'30", cf. *supra* (transcription personnelle).

1031Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op. cit., p. 13.

1032Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, op. cit., p. 107.

1033Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 116.

1034Sony Labou Tansi, « D'un livre à l'autre », art. cit.

s'efforcer de ne pas l'imiter. En effet, l'écrivain congolais a bien conscience que les noces avec le progrès qu'ont connu les pays latino-américains risquent fort de perturber les milieux amazoniens et le rapport des habitants à la terre.

On retrouve la métaphore filée du mariage, mais elle est ici employée de façon ironique pour parler de la colonisation européenne, dans les pays latino-américains comme africains. Présentée comme désastreuse, elle se décline en « mariage raté » et en « union » sacrilège que l'âme du premier explorateur vient hanter, torturée par le regret de ces amours déchues. Dans cet hymen impie, Sony blâme la privation de la liberté qui lui tient tant à cœur, ainsi que l'uniformisation de l'existence, provoquée par le progrès technique. Ce que Sony regrette dans le mal-mariage avec l'Europe, c'est la renonciation aux différences et à la liberté qui sont, d'après lui, les piliers d'une union heureuse. Par ailleurs, en s'éloignant de ce qui fait la spécificité de son existence équatoriale, l'Amérique latine se condamne à ce que Sony appelle une « forme de vie en boîte de conserve¹⁰³⁵ », dans l'entretien qu'il donne en Argentine en 1987. La métaphore révèle l'étroitesse de cette existence, à l'opposé de la « gigantesquesse¹⁰³⁶ » équatoriale que l'écrivain avait ressentie en se plongeant dans les textes latino-américains.

Ainsi, pour Sony, la complémentarité latino-africaine suit des lignes : celles de l'Équateur, celles des méandres des deux plus grands fleuves du monde ou encore celles des lianes des grandes forêts primaires qui bordent leurs rives. D'ailleurs, le fleuve et la forêt sont eux-mêmes mariés, l'un à l'autre complémentaires dans les paysages qui sont familiers à Sony. Ainsi, au milieu de ces linéaments équatoriaux, sylvestres et forestiers, mais aussi musicaux et langagiers, la complémentarité sonyenne pourrait apparaître comme un agencement deleuzien : « ni réunion, ni juxtaposition, mais ligne brisée qui file entre deux, prolifération, tentacules¹⁰³⁷ ». Nous l'avons dit, les mariages naturels et humains dont Sony fait l'éloge ne sont pas l'occasion de fusions, mais plutôt de multiplications des points de différences et de prolongement des libertés. Les lignes qui unissent l'Afrique à l'Amérique latines sont autant de point de rencontres et de variations, autant de lignes qui se brisent si elles suivent des angles distincts, sans pour autant jamais se rompre ou se séparer. De la même manière que l'esquisse du Gondwana relie le Congo et le Brésil dans sur la carte de Sony à Sônia, les linéaments des relations sonyennes se courbent, pour mieux s'épouser.

1035 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 17'45", cf. *supra* (transcription personnelle).

1036 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 33.

1037 Gilles Deleuze, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Paris, Flammarion, 1977, p. 19.

4.2.3 Épousailles océanes

Au cœur de l'Océan Atlantique, une autre ligne géographique vient infléchir et prolonger l'Équateur dans l'imaginaire sonyen. Il s'agit des tropiques que Sony découvre en 1987, lors de la tournée de *Moi Veuve de l'Empire* en Guadeloupe et en Martinique. Si les tropiques sont des parallèles – des lignes droites qui ne se rencontrent jamais – qui marquent les limites d'une zone d'ensoleillement particulière, Sony, lui, les fait *tanguer* :

Qui peut au fond de la Montagne Pélé
tenir
le petit souffle tanguant
des plaintes caraïbes ?¹⁰³⁸

Le motif du balancement induit par les forces géologiques apparaît au seuil du recueil *Équateurs alcoolisés*. Le tangage dont il est question semble bien provenir des alizés, ces vents de la zone intertropicale. Mais, peut-être pourrait-il également évoquer le fait que Sony a écrit ce recueil pendant son voyage aux Antilles, « sous l'influence d'un rhum "tanguant"...¹⁰³⁹ » comme le suggère Nicolas Martin-Granel dans sa présentation du recueil. Balançant ces « Alcools » équatoriaux aux effluves apollinairiens, les bercements de l'air tropical sonyen rappelleraient le « vin trembleur comme une flamme¹⁰⁴⁰ » et les volutes de l'absinthe dans les vers du poète français. Quoi qu'il en soit, c'est moins la ligne droite des tropiques que l'expérience sensible des îles qui guide les dérades¹⁰⁴¹ tropicales et poétiques de Sony.

Par ailleurs, le recueil *Équateurs Alcoolisés* est encore une fois le lieu d'un mariage, puisque les Antilles mentionnées dans les poèmes s'unissent aux lignes équatoriales éponymes. La subversion géographique telle que la pratique Sony confirme son refus de la ligne droite et son désir de créer des complémentations entre des lieux dissemblables. La tropicalité de Sony est d'ailleurs un lieu littéraire paradoxal pour l'écrivain francophone. Dans son étude de « la compétition des imaginaires dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi¹⁰⁴² », Lydie Moudileno montre que si la tropicalité de Sony permet de faire référence à sa condition d'écrivain francophone, elle est surtout un lieu culturel et littéraire que l'écrivain subvertit. Dans la mesure où elle renvoie surtout à des imaginaires occidentaux qui figent

1038 Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *Équateurs alcoolisés*, op. cit., p. 1029. Voir aussi « 5 », *Le Quatrième côté du triangle*, Ibid., p. 1085.

1039 Nicolas Martin-Granel, « Présentation », *Équateurs alcoolisés*, op. cit., p. 1024.

1040 Apollinaire, « Nuits Rhénanes », *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1971.

1041 « Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades / Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants » : Rimbaud, « Le bateau ivre », *Poésies - Une saison en enfer - Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 122.

1042 Voir Lydie Moudileno, « Sortir de la "tropicalité". La compétition des imaginaires dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi », dans : Lydie Moudileno (dir.), *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Editions Karthala, 2006, p. 57-79.

l'Amérique latine et l'Afrique dans des images tropicales mythifiantes, Sony cherche à « sortir de la tropicalité¹⁰⁴³ ». Peut-être est-ce pour cette raison qu'il choisit d'intituler son recueil *Équateurs Alcoolisés*, alors même que certains de ses poèmes évoquent les tropicales Antilles. Comme le suggère aussi Xavier Garnier, « les tropicalités de Sony Labou Tansi » ne sont pas à envisager comme des particularités culturelles mais plutôt comme « des lieux éprouvés, traversés par une ligne qui sillonne le globe »¹⁰⁴⁴. Une telle ligne évoque surtout « une situation particulière par rapport au monde, à savoir une situation transversale dans un ordre du monde qui organise les relations de pouvoir selon un axe Nord/Sud¹⁰⁴⁵ », comme l'explique encore Xavier Garnier. Or, si les équateurs poétiques de l'écrivain congolais offrent des chemins de traverse, à l'instar de l'espace tropical auquel il rattache l'Afrique¹⁰⁴⁶, ils opèrent un mouvement centrifuge vers le centre névralgique de la planète : l'équateur. D'une part, on peut faire l'hypothèse que, après un détour par la tropicalité, Sony se recentre sur la zone équatoriale, comme si elle polarisait désormais le monde et qu'elle était la zone la plus propice pour l'interpeller¹⁰⁴⁷. D'autre part, on peut supposer que les gâchis équatoriaux que Sony ressent fortement au Congo ont dépassé les *Tristes Tropiques*¹⁰⁴⁸ que décrivait Claude Lévi-Strauss. Aussi l'inversion des lignes tropicales et équatoriales reflèterait-elle l'inquiétude du poète sonyen qui, dans le deuxième poème du recueil, interroge : « Dites / qu'une île comme la Guadeloupe / a plus d'avenir / que ce continent¹⁰⁴⁹ ». En ce sens, la « tropicalisation¹⁰⁵⁰ » de l'Équateur pourrait être l'indice que les noces funestes du capitalisme et des tropiques se sont étendues sur tout le globe, jusqu'à atteindre sa ligne médiane. Si la tropicalisation dangereuse touche désormais le cœur de la planète, une tropicalité plus heureuse gagne quant à elle les amitiés sonyennes.

En sus des ses affections brésiliennes pour Thiago de Mello et Sônia O. Almeida, Sony se lie d'amitié avec des écrivains antillais, notamment le penseur martiniquais Édouard

1043 *Ibid.*

1044 Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 9.

1045 *Ibid.*, p. 9-10.

1046 Voir *Ibid.*, p. 10.

1047 Voir *Ibid.*

1048 Voir Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Pocket, 2017, p. 99 : « En Amérique habitée, [...] nous n'avons le choix qu'entre une nature si impitoyablement domptée qu'elle est devenue usine de plein air plutôt que campagne (je pense aux champs de canne des Antilles et à ceux de maïs dans la *corn-belt*) ».

1049 Sony Labou Tansi, « 2. Le Quatrième côté du triangle », *Équateurs alcoolisés*, op. cit., p. 1031.

1050 Voir Xavier Ricard Lanata, *La tropicalisation du monde*, op. cit. Xavier Lanata soutient qu'il existe aujourd'hui un retournement du monde, concernant la séquence actuelle dans laquelle le capitalisme se trouve : alors que les forces du capitalisme se déploient à l'échelle globale depuis les années 1980-1990 (notamment avec la dérégulation des flux des capitaux et des services), aujourd'hui ces flux/forces se retournent contre les anciennes métropoles et les traitent comme des colonies, en les employant comme substrats pour leurs opérations économiques de production.

Glissant¹⁰⁵¹ et le poète guadeloupéen Daniel Maximin. L'amitié littéraire avec ce dernier donne lieu à des échanges poétiques : que l'on pense au « Parcours à deux voix autour d'Éros¹⁰⁵² » que Daniel Maximin écrit avec Sony ou au poème « Cendre fertile » que l'écrivain guadeloupéen dédie à « Sony Labou Tansi, frère toujours feu¹⁰⁵³ », dans son recueil *L'invention des désirades*. Dans le premier texte, les deux voix entrelacées des poètes congolais et antillais chantent les sensuelles différences du monde, que l'éro-poétique rassemble en son sein. Sony s'y enthousiasme :

Toute ma vie est une manière insoumise de faire l'amour. Avec moi. Avec les femmes. Avec mes personnages. Avec les mots. Avec les maux. Avec l'espoir. Avec la vérité. Avec la feuille qui s'ouvre. Avec celle qui est fermée. Avec les lèvres que je vois dans la rue. Avec la mer quand je tourne le dos au continent. Avec les vins et les fromages. Avec le soleil qui se lève sur un tronçon de pierre. Avec celui qui se couche. Avec mes nuits en feu où tout marche sur des poèmes dans une ville comme Rennes ou dans les pourritures allumées de Kinshasa¹⁰⁵⁴.

L'abondante énumération des unions amoureuses sonyennes en dit long sur le désir du monde qui taraude l'écrivain congolais. Sa passion pour toutes les choses de l'univers, à égalité, se donne comme une célébration des différences, de façon irrésistiblement libre – « insoumise ». Dans cette union libre, l'érotique sonyenne s'étend comme une soif inextinguible de sentiments, d'astres, de cours d'eau et de bon vin ; comme une dévoration de *chairs et d'idées*¹⁰⁵⁵. Sony exulte d'une érotique proche de « la reconnaissance d'une faim d'âme¹⁰⁵⁶ », qui présidait aux noces des fleuves. Aussi la négociation amoureuse avec le monde se donne-t-elle presque comme une dévoration.

Le mariage sensuel que célèbre Sony se nourrit des différences multiples qui agencent l'existence de l'écrivain, à toutes les heures du jour et de la nuit, dans tous les lieux et sous toutes les latitudes. Daniel Maximin lui répond sur le même ton, par une énumération qui exalte la même envie de liberté et de différences :

chacun son tour tantôt lit, tantôt fleuve, tantôt pirogue, tantôt lambi, paresse ou caresse, patience ou bien tison, danse en doucine rythmée fîfine...

Louant la métamorphose des êtres dans leurs danses amoureuses, le poète guadeloupéen chante les corps des amants et leur fait épouser toutes les choses du monde antillais.

1051 Sony demande à son amie Sônia O. Almeida de lui faire parvenir des disques par Glissant : « c'est un ami », précise-t-il, « tu peux lui passer les disques il saura me les faire arriver par notre ami Lopès ». Voir Sony Labou Tansi, lettre à Sônia O. Almeida, 2 septembre 1982, Makélékélé, [fonds Sonia O. Almeida, cf. *supra*].

1052 « Parcours à deux voix autour d'Éros » par Sony Labou Tansi et Daniel Maximin, *Équateur* n° 2, « Les tropiques d'Éros », 1987, pp. 8-12. Cette partition poétique figure aussi dans Sony Labou Tansi, « Sous adresse », *Poèmes*.

1053 Daniel Maximin, « Cendre fertile », *L'invention des désirades*, Paris, Présence Africaine, 2000, p. 88.

1054 Voir Sony Labou Tansi et Daniel Maximin, « Parcours à deux voix autour d'Éros », *op. cit.*

1055 Voir Sony Labou Tansi, *La Chair et l'Idée*, *op. cit.*

1056 Sony Labou Tansi, « Le mariage des fleuves Congo-Gironde », *Ibid.*, p. 158.

L'échange poétique entre les deux hommes se poursuivra par-delà la mort de Sony, puisque Daniel Maximin sonde la « Cendre fertile » de feu son frère en poésie : « *As-tu cessé de croire que qui demanda aux montagnes de se taire n'aurait pas d'oreilles*¹⁰⁵⁷ », l'interroge-t-il. De la parole des montagnes que Sony savait écouter aux « plaintes caraïbes » qu'il fait entendre au pied de « la Montagne Pelé »¹⁰⁵⁸ dans son poème, il n'y a qu'un pas que l'on franchit aisément : un autre mariage que l'on fête, toujours en tanguant.

En outre, l'océan Atlantique qui entoure les Antilles est aussi le lieu du mariage des fleuves dans l'imaginaire de Sony. Lors de son discours à l'occasion de la célébration des noces du Kongo et de la Gironde, il interroge son auditoire : « est-il nécessaire de rappeler que nos deux mariés versent leurs eaux dans l'Océan Atlantique ? ». Sa question rhétorique soutient sa thèse en faveur d'une union des dissemblances car les fleuves gardent leur lit respectif mais finissent par se jeter dans les mêmes eaux. Le mariage poétique trouve ainsi sa résonance géographique. Par ailleurs, dans *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, l'océan Atlantique redevient un lieu d'union imaginaire puisqu'il écrit sa dernière pièce « en hommage au mariage des deux fleuves Kongo et Gironde »¹⁰⁵⁹. L'idée des noces fluviales semble donc le poursuivre jusqu'en 1993, irrigant sa dramaturgie pour faire du lieu de l'union des deux fleuves une scène théâtrale.

Dans *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* en effet, les personnages se trouvent en plein milieu de l'océan, à bord de l'Adamantine dont le nom évoque les caractéristiques du diamant. Aussi la pierre précieuse pourrait-elle symboliser le cadeau de noces que s'offrent les amants Kongo et Gironde. Pour traverser le lit nuptial des fleuves, les personnages délaissent la ville de Belmonta et leur « maison qui lorgnait l'Océan », pour voguer sur la « mer contagieuse »¹⁰⁶⁰. Les métaphores insistent sur l'importance de l'attraction océane, dès la scène d'exposition. Lieu de convergence du tumulte et de la fierté des fleuves, l'Atlantique se donne aussi comme un lieu qui polarise les intrigues sonyennes. J'aimerais prolonger ces observations en proposant une lecture écopoétique de l'Atlantique dans les derniers romans de Sony. À travers trois exemples tirés des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, des *Yeux du Volcan* et du *Commencement des douleurs*, je voudrais montrer comment l'océan s'affirme de plus en plus dans les récits sonyens.

1057Daniel Maximin, « Cendre fertile », *op. cit.*, p. 89.

1058Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *Équateurs alcoolisés*, *op. cit.*, p. 1029.

1059Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, théâtre 1, *op. cit.*, p. 5. La dédicace ne figure pas dans la réédition de 2014.

1060*Ibid.*, p. 5.

Le récit des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* associe les remous de l'Atlantique aux pulsations de la vie du monde. Alors que la narratrice a fui Valancia pour Nsanga-Norda qui a été recouverte par les eaux, elle ressent à quel point le monde lutte pour vivre, en une « bataille rangée entre le silence de l'île des Solitudes et le boucan de l'Atlantique¹⁰⁶¹ ». La métaphore du combat existentiel se construit sur des antithèses, comme pour suivre le rythme de la respiration du monde. La vie se tient au milieu du raffut océan et du mutisme insulaire, au travers de l'isolement et de l'agitation, entre la terre et l'eau – sur la « ligne brisée qui file entre deux¹⁰⁶² », selon une idée deleuzienne. L'analogie entre la vie et le combat des forces naturelles contraires peut donc aussi se lire comme un mariage qui exalte les différences en les unissant sans les annuler, une *complémentation des dissemblances*.

Ensuite, dans le roman des *Yeux du Volcan*, l'océan Atlantique fait irruption lors de la course sportive que l'adjudant Benoît Goldmann pratique avec le docteur le long de la Côte. Certes, l'océan qui s'étend à leur pied a surtout la forme d'une « espèce de cordon que l'Atlantique envoie en reconnaissance dans les falaises¹⁰⁶³ ». Cependant, cette séance d'exercice physique en plein air donne à Benoît Goldmann l'impression d'« aller à la rencontre de l'univers, face à cet océan enveloppé dans ce bleu du tonnerre des tonnerres qui rend toute chose follement belle¹⁰⁶⁴ ». Dans la première citation, l'Atlantique est personnifié et apparaît sous les traits d'un officier marin qui envoie ses vagues en éclaireur vers la terre. Si l'image peut paraître ironique puisqu'elle relaie la vision du paysage tel que peut le considérer un adjudant, la suite du ressenti de Benoît Goldmann est, sans équivoque, grandiose. Dans la seconde citation, l'admiration foudroyante pour la beauté du spectacle océan est rendue tangible par la répétition du « tonnerre » et l'intensif « follement », si bien qu'on pourrait y voir la description d'un coup de foudre. Le champ sémantique de l'union confirmerait cette lecture, soutenant l'idée d'une « rencontre » d'un « face à » face, ainsi que d'un « enveloppement ». La course de Benoît Goldmann le long de la Côte est l'occasion d'épousailles qui s'élargissent à « l'univers » tout entier.

L'Atlantique s'offre ainsi comme un *hyper-lieu* que Michel Lussault définit comme un lieu où « le Monde » est « tout à la fois contenu et en expansion, ancré et connecté, replié et déployé »¹⁰⁶⁵. En effet, l'Atlantique des *Yeux du Volcan* apparaît tout à la fois étendu à l'univers entier et caché dans un grand bleu, ramassé dans les falaises : il est une « espèce de cordon » qui se donne comme un pli du monde. Cependant, il s'agit d'un *hyper-lieu* bien

1061 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 193.

1062 Gilles Deleuze, *Dialogues*, op. cit., p. 19.

1063 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 119.

1064 *Ibid.*, p. 120.

1065 Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017, p. 14.

particulier : si Michel Lussault insiste sur la dimension humaine de cet « espace social d'échelle terrestre¹⁰⁶⁶ », Sony souligne quant à lui l'intensité et la vastitude d'un espace naturel. De ce fait, à la différence de Michel Lussault, la géographie sonyenne s'intéresse moins au phénomène de mondialisation qu'à l'idée toute glissantienne de *mondialité*¹⁰⁶⁷. Dans *Les Yeux du Volcan*, la rencontre de Benoît Goldmann avec l'océan Atlantique souscrit en effet à la pensée de la *mondialité* que Glissant définit comme la prise de conscience que nous avons deux lieux, le Tout-monde et le lieu où l'on est, qui n'existent que parce que l'on fait le lien de l'un à l'autre¹⁰⁶⁸.

Enfin, la *mondialité* océane qui se fait jour dans les récits sonyens se particularise, dès lors qu'elle devient résolument écopoétique, comme dans *Le Commencement des douleurs*. L'intrigue se situe de plain-pied sur la façade atlantique et l'incipit juche la petite bourgade d'Hondo-Noote sur un promontoire, « coincé[e] entre les furies de l'Atlantique et les déchaînements tentaculaires du Houango¹⁰⁶⁹ ». D'emblée, on comprend que le cours de l'histoire sera soumis aux caprices des éléments naturels. Les habitants d'Hondo-Noote les craignent et leur peur les conduit à supplier le libanais Saïdi Malek d'organiser une « cuite communautaire¹⁰⁷⁰ », afin de calmer les colères du ciel et des eaux :

Saïdi Malek nous a donné la cuite qu'on crache dans l'Atlantique car c'est ici la bouche du monde. Il en est ainsi depuis les plus vieilles culottes du temps. C'est ici le lieu de toutes les réparations et de tous les saluts. Depuis nos plus lointains ancêtres, ce kinkakou-ji est connu et personne n'ose jamais voler la vedette à l'Océan... Ici où mourut Ciao Messadeck, ici est la matrice du monde...¹⁰⁷¹

L'entrée en scène de l'Atlantique se fait de manière comique, puisque les habitants viennent y dégorger leur ivresse. Aussi la métaphore de la « bouche du monde » se lit-elle d'abord comme une périphrase burlesque qui fait de l'océan le déversoir des gosiers de la communauté. Cependant, la suite de la description active une lecture plus sérieuse. L'Atlantique devient successivement un lieu de rachat et de cicatrisation, puis un temple sacré – le *kinkakou-ji* désigne le Pavillon d'or bouddhique de Kyoto – et enfin la gésine de l'univers. Dès lors, l'image de la « bouche du monde » fait de l'océan un lieu où se forment et se disent des récits : un lieu écopoétique. On comprend ainsi que si l'Atlantique est « le lieu de toutes les réparations et de tous les saluts », c'est grâce aux histoires qu'il fait naître et qu'il transporte. Et c'est aussi le lieu matriciel du *Commencement des douleurs*. Voilà pourquoi il doit tenir le premier rôle dans les récits d'Hondo-Noote et pas question de lui *voler la vedette*. L'Atlantique est donc considéré comme un creuset qui mêle la mort et la

1066 *Ibid.*

1067 Voir Édouard Glissant et François Noudelmann, *L'Entretien du monde*, op. cit., p. 12.

1068 Voir *Ibid.*

1069 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 11.

1070 *Ibid.*, p. 65.

1071 *Ibid.*

vie, le réel et les récits ; c'est bien un lieu écopoétique où des choses complémentaires se marient.

Pour finir sur l'imaginaire sonyen de l'océan Atlantique, il faut mentionner la trace que l'esclavage y a laissée. La métaphore de la « bouche du monde » est notamment remotivée dans deux poèmes de la fin des années 1980. Dans « La Panne-Dieu » du recueil *930 Mots dans un aquarium*, Sony s'offusque contre l'Amérique du Nord cannibale, dévoreuse de vie pour les comptes du Capital. L'océan Atlantique y est d'ailleurs renommé « Pacifique » par le poète sonyen qui pratique ainsi une inversion géographique ironique, laissant entendre par antiphrase qu'il pourrait exister un esclavagisme pacifiée. Pourtant, contrairement aux actes de commémoration où la *bouche* serait le lieu d'un dire mémoriel, Sony fait de l'Atlantique une mâchoire salée qui « mang[e] les chaînes / des infériorisés naturels¹⁰⁷² ». Par la suite, l'océan devient un cratère soufreux pour « changer l'Atlantique / en un beau déluge / de crachats —¹⁰⁷³ », comme dans le poème « Terre en comprimés » du recueil *Équateurs alcoolisés*. Si le crachement rappelle les vomissures du *Commencement des douleurs*, dans les poèmes, il fait état des vengeances océanique et tellurique contre les injustices, que le poète souhaite tant voir advenir. Dans l'imaginaire de Sony, l'Atlantique se révolte contre l'Histoire qui a fait de lui l'espace des noces funèbres entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique.

L'océan Atlantique est donc un lieu d'unions contradictoires ou conflictuelles. Cependant, c'est aussi pour cette raison qu'il exerce une attraction sur les personnages sonyens et qu'il polarise les dernières fictions de l'écrivain. Sony en fait un lieu éminemment écopoétique car il est partie prenante des récits qui l'abreuvent, rendant sa fonction de décor impossible. De plus, il est traversé par les eaux de nombreux fleuves, ainsi que par les lignes géographiques de l'Équateur et des tropiques qui relient l'Afrique à l'Amérique latine et aux Antilles. L'imaginaire maritime de Sony est donc empreint des relations qui le traversent et s'unissent en son sein. C'est d'ailleurs ainsi que l'écrivain congolais regarde la mer Méditerranée depuis Napoule sur la Côte d'Azur, d'où il écrit à son amie Monique Blin en février 1990 :

Monique,
Ces cailloux ont une drôle d'âme. La mer est d'un grand bleu en face de moi. J'écris et c'est une manière de paix profonde qui m'envahit. Je pense aux miens du monde entier. Reçois moi en ces mots¹⁰⁷⁴.

1072 Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 1002.

1073 Sony Labou Tansi, « 6. Terre en comprimés », *Équateurs alcoolisés*, *op. cit.*, p. 1038.

1074 Lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, 16 février 1990, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, (carte du château de La Napoule Côte d'Azur).

Pour conclure, les contrats naturels qui se négocient dans les textes de Sony s'apparentent à des contrats de mariages ancrés dans des lieux, qui s'épousent selon des lignes. Plutôt que de considérer les mariages sonyens comme des unions, j'ai proposé de parler de relation de complémentations, tant Sony paraît avoir soif de créer des liens de complémentarités à mêmes de forger des alliances, sans abolir les différences. De ce point de vue, les mariages naturels chez Sony rappellent le contrat naturel de Michel Serres :

Équipotents à elle, nous sommes devenus la biplanète de la Terre qui devient également notre biplanète, liés tous deux par toute une planète de relations. Nouvelle révolution, au sens copernicien, pour notre grandeur et nos responsabilités. Le contrat naturel ressemble à un contrat de mariage, pour le meilleur et pour le pire¹⁰⁷⁵.

Dans sa définition des relations entre les êtres humains et la planète Terre, Michel Serres compare le contrat naturel à « un contrat de mariage », ce qui n'est pas sans évoquer les noces du Kongo et de la Gironde ou le mariage de l'Afrique et de l'Amérique latine célébrés par Sony. Michel Serres glorifie l'union de la terre et des hommes « pour le meilleur et pour le pire » et il semble bien mettre l'accent sur ce qui pourrait advenir de *pire*, un peu comme l'avait fait Sony. Cependant, peut-être ne s'agit-il pas du même *pire* : tandis que Michel Serres semble penser aux catastrophes dites naturelles caractéristiques de l'Anthropocène ou du Capitalocène, Sony s'enthousiasme pour l'intrusion des différences au sein d'une union, gage de poésie.

De plus, dans la pensée de Michel Serres, les liens contractuels sont des liens de complémentations étroites, qui engagent de manière inséparable l'une et l'autre des deux parties. À cet égard le préfixe *bi-* employé par Michel Serres est intéressant puisqu'il qualifie chacun·e des associé·e·s en fonction de la relation duelle dans laquelle iel est engagé·e. Il inscrit alors, dans leur identité même, le principe de réciprocité. L'idée de la complémentations est donc très forte dans le contrat naturel que propose Michel Serres, et elle se retrouve également chez Sony. Or, deux aspects de la complémentations sonyenne révèlent que Sony se distingue de Michel Serres. D'une part, contrairement à Sony, Michel Serres ne paraît pas envisager la relation entre les êtres humains et la Terre comme une rencontre, mais plutôt comme une interdépendance distante¹⁰⁷⁶. D'autre part, les relations de

¹⁰⁷⁵Michel Serres, *Le contrat naturel*, op. cit., p. 171.

¹⁰⁷⁶Tel qu'il est défini par Michel Serres, le contrat naturel ressemble fort à la complémentations de la réunion d'ensembles en mathématiques. Dans la théorie des ensembles, des relations de complémentations se créent entre les éléments de chacun des ensembles. Autrement dit, dans un ensemble donné, « le complémentaire d'une partie A d'un ensemble E est constitué de tous les éléments de E n'appartenant pas à A ». Pour illustrer cela, prenons un exemple inspiré du contrat naturel de Michel Serres : soit l'ensemble M (monde) constitué exclusivement de deux sous-ensembles T (terre) et H (humains) ; si le complémentaire du sous-ensemble H est constitué de tous les éléments de l'ensemble M qui n'appartiennent pas au sous-ensemble H, alors le complémentaire du sous-ensemble H est constitué de tous les éléments du sous-ensemble T. Et réciproquement : dans l'ensemble M, le complémentaire de T est composé de tous les éléments qui n'appartiennent pas à T, le complémentaire de T est donc H. Pour le dire simplement, dans le monde, les humains et la terre sont complémentaires parce que tout ce qui ne fait pas partie de l'un fait partie de l'autre.

complémentarités qui fondent le contrat naturel de Michel Serres ne se jouent pas à la même échelle que dans l'écopoétique de Sony. Si le premier considère la Terre dans sa globalité, le second prend en compte la multiplicité des lieux, à grande échelle, et s'ancre dans la terre. Tout comme le faisait sa grand-mère, l'écrivain congolais se penche doucement vers les lieux qui émergent dans ses textes et qui sont inhérents aux récits qui s'y déroulent. Les mariages naturels dont rêve l'écrivain ne peuvent donc se négocier qu'en étant localiste et différent :

Il y a ainsi un certain nombre de choses qui me paraissent importantes dans ma culture. Ce qui est fondamental pour moi, c'est de rester « un autre », je ne veux pas être un faux Français, Belge ou Allemand, mais un vrai Africain, et trouver ainsi le point de rencontre avec Proust et tant d'autres¹⁰⁷⁷.

4.3 Le contrat naturel kongo

Après avoir montré l'importance de la négociation et de la complémentation des dissemblances dans le contrat naturel de Sony, j'aimerais m'attarder sur la spécificité des attaches qui le fondent. Si le contrat naturel de Michel Serres s'apparente à un « jeu de cordes [qui] assure¹⁰⁷⁸ », on peut se demander quelle est la nature des cordages littéraires de Sony. À la différence de l'*appareillage*¹⁰⁷⁹ loin de la Terre – pour mieux *la considérer toute*¹⁰⁸⁰ – qui établit le contrat naturel de Michel Serres, il apparaît que les amarres sonyennes sont solidement arrimées à la terre kongo. Je voudrais revenir sur l'ancrage littéraire local de Sony, en suivant les perspectives de l'écologie décoloniale ouvertes par Malcom Ferdinand¹⁰⁸¹.

4.3.1 Les amarres sonyennes

Revenons à la théorie des cordes que construit Michel Serres pour caractériser les liens symbiotiques et physiques qui engagent réciproquement les êtres humains et leur planète Terre. Chez Michel Serres, tout contrat se définit par « l'ensemble de liens¹⁰⁸² » qu'il crée et,

Si cette théorie des ensembles permet de penser la complémentarité et les liens entre les humains et la terre, il me semble pourtant qu'elle ne permet pas de considérer la rencontre qui peut exister entre les entités humaines et terrestres qui composent le monde.

Sur la définition de la complémentation en mathématiques, voir le TLFI [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/complémentation> ; voir aussi l'encyclopédie Wikipédia [en ligne], URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Complémentaire_\(théorie_des_ensembles\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Complémentaire_(théorie_des_ensembles))

1077Sony Labou Tansi, « Une somme d'homme », *art. cit.*

1078Michel Serres, *Le contrat naturel*, *op. cit.*, p. 162-163.

1079Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, *op. cit.*, p. 184.

1080*Ibid.*

1081Voir *Ibid.*

1082Michel Serres, *Le contrat naturel*, *op. cit.*, p. 79.

on l'a dit, le contrat naturel s'apparente spécifiquement à « un jeu de cordes [qui] assure, sans langage, ce système souple de contraintes et de libertés¹⁰⁸³ ». De telles cordes sont assez souples pour mêler obligations et indépendances, selon le modèle des liens qui unissent les lieux dans les mariages sonyens. D'après Michel Serres, l'organisation des êtres humains en cordée est rendue nécessaire à cause de la modification du terrain sur lequel ils vivent : celui-ci qui paraissait mol et aisé à pratiquer est devenu ardu. À la fois amarres et cordes sensibles, les cordes du contrat naturel de Michel Serres relient le local et le global et, d'après leur tension, elles informent de l'état de la relation. À partir de l'idée du jeu de cordes de Michel Serres, j'aimerais voir quelles sont les particularités des amarres décoloniales lancées et nouées par Sony dans ses pièces de théâtre.

En effet, on peut retrouver chez Sony l'image des amarres, également présente dans le contrat naturel de Michel Serres. Or, si les deux auteurs usent du même imaginaire nautique, une différence s'opère dans la manière qu'ils ont de lever l'ancre. Les cordages du vaisseau¹⁰⁸⁴ de Michel Serre s'apparentent davantage à ceux d'un astronef et ils sont déroulés de manière à s'éloigner de la planète terre pour pouvoir la contempler. La pièce sonyenne *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* nous permet d'aller plus avant dans le motif marin.

Il s'agit de la dernière pièce de Sony¹⁰⁸⁵ et elle met en scène un bateau : l'Adamantine. Le couple Mamab et Nohami, ainsi que le frère de cette dernière, Zooam, ont pris la mer pour quitter Belmonta, une « terre paumée », « terre tordue », la « terre de toutes les haines »¹⁰⁸⁶. Présentée comme la ville « la plus démontée du monde¹⁰⁸⁷ », Belmonta apparaît comme une nouvelle Sodome de cinq cent mille habitants, « qui sentait le foutre partout. La bière, le foutre et le tabac¹⁰⁸⁸ ». La scène d'exposition insiste sur la difficulté de vivre dans un tel lieu de débauche, sans avenir. Aussi le trio a-t-il appareillé loin d'une terre trouée¹⁰⁸⁹, où l'existence semblait trop chaotique, livrant leur vie à l'océan plutôt qu'aux turpitudes citadines. Les changements de terrain dont parle la pièce – les trous citadins puis les vagues océanes – appellent, comme chez Michel Serres, à une modification du contrat : devant la déliquescence des liens sociaux à Belmonta, où « rien ne tenait plus à rien¹⁰⁹⁰ », Mamab, Nohami et Zooam s'embarquent et se trouvent « liés par un pacte¹⁰⁹¹ ». Cette situation

1083 *Ibid.*, p. 162.

1084 *Ibid.*, p. 70.

1085 « Monique, Salut. J'ai terminé la pièce "Qu'ils le disent, qu'ils le beuglent" » : lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, 4 août 1993, cf. *surpa*.

1086 Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, op. cit., p. 5-6.

1087 *Ibid.*, p. 12.

1088 *Ibid.*, p. 6.

1089 « Zooam. – Qu'est-ce qu'on avait encore à Belmonta ? Des trous... » : *Ibid.*, p. 8

1090 *Ibid.*

1091 *Ibid.*, p. 10.

dramatique est intéressante puisque, pour définir le contrat naturel, Michel Serres emploie lui aussi l'image du vaisseau appareillé loin de la terre : il le représente comme un *pacte de courtoisie en mer*, qui relierait le bateau – la planète Terre – à la mer – la Nature. De cette manière, « au contrat social, s'ajoute le contrat naturel¹⁰⁹² ». Il nous faut donc voir dans quelle mesure l'Adamantine sonyenne représente le modèle du global de Michel Serres et si, comme chez lui, il se désancre totalement de *l'être-là terrien*¹⁰⁹³, au niveau local.

Le bateau de Sony figure bien le monde entier, mais pas exactement comme chez Michel Serres. Alors que les trois compères se pensaient seuls au monde, bâtisseurs d'une nouvelle société à l'écart de tout, une barque pleine à craquer et en détresse apparaît à l'horizon. Non seulement le monde qu'ils avaient quitté vient les trouver au milieu de nulle-part, mais en plus leur alliance risque d'être mise en péril puisque Mamab refuse d'accueillir les naufragés à bord. Ainsi, aussitôt que le pacte des voyageurs de l'Adamantine est mentionné, il est mis en danger :

si nous ouvrons les vannes de notre paix au monde entier, notre pacte sera foutu. Nous aurons la terre entière sur l'Adamantine¹⁰⁹⁴.

Mamab s'inquiète. En effet, pas moins de quarante-quatre nationalités s'apprêtent à « débarquer en un tour de corde sur l'Adamantine¹⁰⁹⁵ ». L'expression de la rapidité, *en un tour de main*, est ici remotivée par le contexte marin et la référence aux cordages. Cependant, on peut également la lire de manière littérale puisque, pour venir en aide aux « *boat-people* expulsés de Turquie¹⁰⁹⁶ », Zooam décide qu'« on leur jette des cordes¹⁰⁹⁷ ». Enfin, les cordages évoquent pour nous les amarres du contrat naturel. En figurant les bouts de survie lancés à la mer pour sauver des vies précaires – car précarisées sans doute – Sony prolonge le contrat naturel de Michel Serres et montre qu'après l'appareillage de la terre, une nouvelle cordée se noue avec tous les terriens du monde. Le surplomb sur le monde offert par le voyage en mer de l'Adamantine n'est que l'occasion de mieux revenir aux différents lieux du monde et de rencontrer la pluralité des *êtres-là* de la terre, son immensité et son existence physique ayant été tangiblement révélées par l'appareillage.

Aussi un autre contrat social vient-il s'ajouter au contrat naturel dans la pièce de Sony. Comme s'il discutait l'enthousiasme de Michel Serres à l'idée que s'établisse un pacte de courtoisie en mer, Sony provoque la rencontre humaine en plein océan, montrant que, dans

1092 Michel Serres, *Le contrat naturel*, op. cit., p. 163.

1093 *Ibid.*, p. 70.

1094 Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, op. cit., p. 14.

1095 *Ibid.*, p. 21.

1096 *Ibid.*, p. 27.

1097 *Ibid.*, p. 18.

les faits, un tel pacte ne va pas de soi. Dans sa pièce, Sony fait jouer l'ironie du sort qui consiste à être rattrapé par ceux qu'on a voulu quitter et la moquerie du destin apparaît sous les traits d'un événement naturel : c'est une tempête¹⁰⁹⁸ qui a fait dériver les migrants et provoqué la rencontre. Comme dans le contrat naturel de Michel Serres, tous les personnages de la pièce sont donc soumis aux lois de la nature et leur existence apparaît inextricablement liée à elle.

Cependant, si cette prise de conscience les oblige inévitablement à repenser leurs liens avec la nature, elle les force surtout à honorer leur choix « de vivre suivant les lois de la grandeur¹⁰⁹⁹ » avec leurs semblables. Au niveau des personnages, c'est Zooam qui porte ce qu'on pourrait voir comme un *nouveau contrat éco-social*, tandis que Mamab relaie la perception planétaire du contrat naturel.

Mamab soulève en effet le problème de la confusion des échelles dans la solution que propose Zooam : alors que le bateau leur offrait un point de vue surplombant sur la terre qu'ils avaient quittée et que l'océan désert était devenu leur unique lien physique au monde, les migrants les obligent à *atterrir*¹¹⁰⁰ – selon le mot de Bruno Latour. Mamab fait siennes les réactions des classes dirigeantes examinées par Bruno Latour et il agit comme s'il « avai[t] concl[u] que la terre n'est pas assez grande pour tout le monde¹¹⁰¹ ». Cette façon de prendre en compte l'échelle globale apparaît déshumanisée et déconnectée des enjeux sociaux qui font, de fait, eux aussi partie de la terre. Dans la pièce, cette position incarnée par Mamab qui regrette de devoir entrer « dans l'ère de la confusion des races¹¹⁰² » est décrédibilisée. De plus, on comprend peu à peu que les trois personnages n'ont pas seulement souhaité abandonner une terre : ils ont aussi voulu quitter Elvire, l'amante de Zooam qui a aussi été celle de Mamab. Ce n'est pas uniquement une angoisse existentielle qui leur a donné envie de prendre le large, puisqu'à leur refus de continuer de vivre à Belmonta en « esclaves des insignifiances¹¹⁰³ » s'ajoute la culpabilité et le désespoir amoureux. Leur désir de grandeur et de dignité pour élargir « le concept d'Homme libre¹¹⁰⁴ », à l'échelle globale et universelle, est donc inséparable des sentiments individuels, au niveau le plus local. En n'appareillant pas tout à fait des terrains de vie humains, Sony ne semble donc pas embarquer dans le même vaisseau que Michel Serres.

1098 *Ibid.*, p. 27.

1099 *Ibid.*, p. 18.

1100 Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.

1101 *Ibid.*, p. 10.

1102 Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, op. cit., p. 22.

1103 *Ibid.*, p. 17.

1104 *Ibid.*, p. 18.

Dans cette mesure, Sony rejoint la critique que Malcom Ferdinand formulait à l'égard de ce qu'il nomme « la politique de l'embarquement¹¹⁰⁵ » de Michel Serres. La pièce sonyenne discute le problème de la sélection de l'embarquement sur l'Adamantine, à travers le personnage de Mamab qui dresse le « nous » du trio des personnages principaux contre le « eux » des naufragés. D'une part, Sony semble remettre en question tout pacte *environnementaliste*, selon le mot de Malcom Ferdinand qui regrette que l'appareillage de Michel Serres soit une manière *apolitique* d' « adopter la survie de *certain*s humains et *certain*s non-humains¹¹⁰⁶ ». D'autre part, dans le voyage loin de la terre que les personnages entreprennent, Sony souligne que tous ne sont pas égaux. Bien qu'ils se rencontrent tous sur la même mer, qu'ils soient tous soumis au même destin – un ouragan final achèvera de tous les noyer – et que les raisons de leur embarquement se ressemblent – « trouver une terre un peu moins pourrie que les autres¹¹⁰⁷ » –, les conditions du voyage diffèrent grandement pour ceux qui sont à bord de la fière Adamantine ou de la barque surchargée. À ce titre, leur rapport au monde n'est pas le même, c'est pourquoi le contrat naturel ne peut être établi sans prendre en compte ces différentes manières de vivre.

Aussi Malcom Ferdinand remet-il en question le « nous » universel employé par Michel Serres pour décrire l'appareillage loin de la terre. Par exemple, dans sa description des changements de perception de la nature qui était « naguère notre esclave¹¹⁰⁸ », Michel Serres use de la première personne du pluriel, faisant de la domination cartésienne occidentale un modèle unique. Il récuse de manière globale les contrats exclusivement sociaux détachés de la nature, dont les négociations kongo offrent un contre-modèle. De plus, Michel Serres conjugue sa métaphore esclavagiste au passé, oubliant que la servitude de la terre est inséparable de celle de beaucoup d'êtres humains dans le monde entier – y compris en Occident – et qu'elle n'est pas révolue. Il me semble que la dernière pièce de Sony permet ainsi de compléter le contrat naturel de Michel Serres et, d'une certaine manière, de le décoloniser.

1105Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 136.

1106Ibid.

1107Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, op. cit., p. 27.

1108Michel Serres, *Le contrat naturel*, op. cit., p. 67.

4.3.2 L'écologie décoloniale en scène

Les textes de Sony rompent les amarres des terres coloniales. À l'inverse de l'appareillage de Michel Serres qui « ne largue qu'une infime partie du lacis¹¹⁰⁹ », Sony paraît vouloir laisser l'entièreté des bouts d'amarrage coloniaux. Les deux auteurs ne parlent donc pas d'appareiller de la même terre. Pour étudier plus précisément l'écologie décoloniale de Sony, on peut revenir à *Béatrice du Congo* et *L'Arc-en-terre*.

Dans la pièce du Rocado Zulu, les Hommes-Arbres profitent de la sécheresse du royaume pour imposer des monopoles commerciaux et la monoculture. Dans le mythe des origines des Kongo, les hommes-arbres sont des sortes de dinosaures gigantesques de forme végétale qui forcent les Kongo à l'exil¹¹¹⁰. Dans la pièce, ces monstres pourraient bien provoquer un nouvel exode, puisqu'ils exigent « que plus personne ne plante ni arbre, ni herbe, ni aucune autre plante à l'exception du coton et de la canne à sucre¹¹¹¹ ». Ainsi s'installe le *Plantacionocène*, défini par Malcom Ferdinand comme l'ère de la Plantation au cours de laquelle l'existence humaine s'organise exclusivement autour de l'habitation des maîtres et des champs de production où les esclaves travaillent, pour les intérêts des possédants. Malcom Ferdinand parle du *Plantacionocène* comme un mode d'« *habiter colonial* [...], entraînant des pertes de relations matricielles à la Terre : des *matricides*¹¹¹² ». La possession coloniale non seulement détruit des existences et des lieux, mais elle saccage aussi des manières d'exister en lien avec la terre, ce que Malcom Ferdinand et Arturo Escobar appellent encore des *mondes*¹¹¹³. Dès lors, on comprend mieux pourquoi le « nous » universel qu'emploie Michel Serres apparaît inapproprié pour raconter comment « nous avons perdu le monde : nous avons transformé les choses en fétiches ou marchandises¹¹¹⁴ ». Dans *L'Arc-en-terre* par exemple, Sony met en scène la violence avec laquelle la *perte de monde* a été imposée à des peuples qui vivaient en étroite relation – on pourrait dire en *négociation* – avec la terre.

Par surcroît, l'ère du Plantacionocène n'est pas circonscrite au XVII^e siècle, comme le souligne Malcom Ferdinand. C'est également ce qu'exprime Sony dans son poème « La

1109Ibid., p. 162.

1110Sony Labou Tansi, « Les sources kongo de mon imagination », [24 avril 1993]. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [Fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 408]. Voir aussi Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, *op. cit.*, p. 359-360.

1111Sony Labou Tansi, *L'Arc-en-terre*, *op. cit.*, tableau III, scène 1.

1112Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, *op. cit.*, p. 44.

1113« *L'habiter colonial crée une Terre sans monde* » : Ibid., p. 68. Voir aussi Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, ch. 2 « Les mondes qui émergent », *op. cit.* p. 51-83.

1114Michel Serres, *Le contrat naturel*, *op. cit.*, p. 54.

Panne-Dieu », où l'Amérique est invoquée comme un lieu colonial à la « viande / saignante¹¹¹⁵ », gavée de toutes les vies sacrifiées sur les autels d'un « progrès pourri¹¹¹⁶ » coté en bourse et dont elle se repaît. Le poème s'achève sur un envoi qui résonne comme un appel à lever l'ancre américaine :

Amérique
Continent en panne
Fais-nous la passe —

La métaphore sportive présente en parallèle deux modes de jeu, comme deux façons antagonistes d'exister. De plus, l'homophonie à la rime oppose la *panne* occidentale à la *passé* qui doit être faite en direction des joueurs alliés, les défenseurs africains. De cette manière, Sony invite à faire route vers le Sud et à résolument changer *de* monde, plutôt que de changer *le* monde. À cet égard, on songe à l'invitation d'Arturo Escobar à « prendre au sérieux les pensées du Sud », pour quitter la rives des « modernités alternatives¹¹¹⁷ » en hissant plutôt les voiles des « alternatives à la modernité »¹¹¹⁸. Sony fait donc appel aux mêmes pratiques créatrices de mondes qu'Arturo Escobar et c'est en cela que sa pensée peut être qualifiée de décoloniale.

Dans la pièce *Béatrice du Congo*, Sony représente la terre du royaume kongo et ses habitants, colonisé·e·s ensemble par l'imaginaire cartésien. Toustes sont soumis·e·s par les « marchand[s] d'esclaves¹¹¹⁹ » venus d'Occident, comme le dénonce Béatrice :

Le Portugal veut nos terres, les esclaves, le sucre, le cuivre, l'amour avec nos vierges. Il faut pour sauver le Noir, un autre Christ, une autre bonne nouvelle, d'autres saints. Si les Portugais nous convertissent c'est d'abord et avant tout à leurs idées qu'ils nous convertissent, pour mieux nous connaître, pour mieux nous posséder¹¹²⁰.

L'énumération permet de relier tous les objets convoités par les colonisateurs, mettant à égalité les lieux, les êtres humains et les ressources. Comme nous l'avions analysé à propos de la hernie dictatoriale gorgée de sucre, la Kimpa Vita dénonce le marchandage des hommes et des terres, à des fins économiques. Elle y ajoute la domination culturelle et rappelle qu'elle est une arme coloniale très efficace. La diffusion de la religion des colons, le catholicisme, est en effet une manière de gommer les différences entre les peuples, afin de mieux pouvoir les connaître : convertir les Kongo, c'est les rendre plus familiers. C'est ce que

1115 Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 1006.

1116 *Ibid.*, p. 1007.

1117 Arturo Escobar parle notamment des ZAD, de l'autonomie, de la décroissance ou de l'antiracisme, qui ne sont que des manières de penser déviantes par rapport à la modernité dominante et donc toujours fondées ontologiquement sur elle. Voir Roberto Andrade Pérez, Anne-Laure Bonvalot, Ella Bordai et alii, « Introduction », dans Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, *op. cit.*, p. 18.

1118 Arturo Arturo Escobar, voir *Ibid.*, p. 17.

1119 Sony Labou Tansi, *Béatrice du Congo*, *op. cit.*, [f°7v]

1120 *Ibid.*, [f°3r]

Malcom Ferdinand appelle *l'altéricide* et qui constitue selon lui l'une des trois caractéristiques de *l'habiter colonial*¹¹²¹. Sony transpose la relation de Descartes à la nature aux rapports entre les Portugais et les Kongo : la connaissance permet de maîtriser et donc de posséder les peuples colonisés.

Dans la pièce, Béatrice du Congo en appelle à une autre conversion, comme alternative à la *colonialité*. L'idée de *colonialité* est portée par Arturo Escobar qui s'inspire du sociologue péruvien Aníbal Quijano Bolívar Echeverría et elle peut être définie comme « une appropriation violente du réel à travers la damnation du sujet colonisé¹¹²² », ce qui suppose « que les multiples autres façons de faire monde soient rendues inexistantes¹¹²³ ». Ainsi, Sony relie des dévastations environnementales à l'histoire coloniale – passée et présente –, en tant qu'elle rompt les liens matriciels entre les êtres humains et leur terrain de vie et aplanit les dissemblances en supprimant des manières de faire monde. L'écologie sonyenne est donc bien décoloniale.

Enfin, dans la pièce *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, bien que Mamab, Nohami et Zooam aient choisi de partir loin de Belmonta, ils ne cessent de parler de la terre qu'ils ont quittée. Dès le début de la pièce, c'est en particulier Zooam qui semble regretter son départ. Tout en reconnaissant que Belmonta est une terre d'ennui, il renouvelle son attachement au local : « Belmonta avait son âme, quoi qu'on en dise¹¹²⁴ », soupire-t-il. Même s'il a pris la mer et « vendu [ses] ancêtres et [leurs] tombes¹¹²⁵ » avec Mamab, Zooam reste un *terrien*, attaché à une terre qui définit toujours son existence. D'ailleurs, Sony intitule la scène d'exposition « scène calcaire¹¹²⁶ » comme pour mieux marquer l'origine terrienne des personnages, en passe de se dissoudre dans l'eau salée. Chez Sony, le pacte de *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* inclut donc la rêverie de la vie terrienne des personnages principaux, ainsi que tous les autres lieux que les boat-people transportent avec eux. La théorie des cordes que construit Michel Serres permet donc de mieux appréhender le contrat naturel qui se *noue* entre les hommes et la terre chez Sony. Cependant, selon la critique formulée par Malcom Ferdinand dans *Une écologie décoloniale*, le contrat naturel de Michel Serres « produit paradoxalement un rapport hors-sol à la Terre¹¹²⁷ » qui ne correspond pas à la vision du monde kongo des textes de Sony.

1121Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 57.

1122Roberto Andrade Pérez, Anne-Laure Bonvalot, Ella Bordaï et alii, « Introduction », dans Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, op. cit., p. 11.

1123Ibid., p. 12.

1124Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, op. cit., p. 6.

1125Ibid., p. 9.

1126Ibid., p. 5.

1127Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 136.

4.3.3 Terrains kongo et *matrigenèses* féminines

En appareillant loin des terres coloniales, Sony ancre ses textes dans des « terrains de vie¹¹²⁸ » kongo. Aussi les amarres seraient-elle remplacées par ce qu'on pourrait appeler des *cordes sensibles*. Dans l'article collectif sur les « enjeux éthiques de l'écopoétique¹¹²⁹ » que nous avons écrit dans une collaboration enthousiaste avec Ninon Chavoz, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy, nous avons réfléchi au besoin d'ancrage du regard narratif dans des lieux. Nous gagions alors que « l'écopoétique est *situationnelle*¹¹³⁰ avant d'être éthique, ou qu'elle n'est éthique que parce qu'elle est situationnelle¹¹³¹ ». En écopoétique, les manières de se relier aux lieux paraissent effectivement essentielles. À cet égard, la *matrigenèse* marronne¹¹³² décrite par Malcom Ferdinand constitue une pratique décoloniale de l'ancrage dans le local que l'on peut retrouver dans les textes sonyens.

D'après Malcom Ferdinand, les Nègres marrons qui fuient dans des espaces naturels inhabitables doivent s'y engager : ils s'y engouffrent, s'y perdent et y renaissent pour mieux vivre en eux. La *matrigenèse* se définit alors comme la renaissance des Marrons *dans* et à ces nouveaux lieux de vie, loin de la pratique agro-capitaliste de la terre modélisée par le système esclavagiste de la plantation. On verra dans quelles mesures les alliances sonyennes entre les lieux kongo et les personnages féminins qui s'y engagent sont l'occasion de *matrigenèses*, notamment dans les pièces *La Peau Cassée* et *Monologue d'or et noces d'argent*.

La Peau Cassée est une pièce de théâtre de Sony qui date de 1984. Elle a pour sous-titre *Les Enfants du champignon* et met en scène la conversion de Line, une jeune occidentale qui vit dans un village Pygmée et qui est initiée « culte des enfants du champignon¹¹³³ ». Line est la fille d'un exploitant occidental d'un pays tropical ayant le monopole sur les importations et les exportations. Elle choisit de changer de vie en allant habiter à « Colombo, dans la profonde forêt tropicale¹¹³⁴ ». La pièce reprend le motif de la vie dans la forêt déjà présent dans le roman sonyen de 1979, *La Vie et demie*, lorsque Chaïdana et Martial Layisho entrent dans l'espace vert et rencontrent les Pygmées.

1128Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, op. cit., p. 107.

1129Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even et alii, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », art. cit.

1130Christina Kullberg, « L'écriture arborescente de la Caraïbe », art. cit.

1131Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even et alii, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », art. cit.

1132Voir Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 250.

1133Sony Labou Tansi, *Cercueil de luxe / La Peau cassée (Les Enfants du champignon)*, op. cit., p. 26.

1134Ibid.

Dans *La Vie et demie* en effet, à la mort de Martial, Chaïdana est initiée aux secrets de la « république des sèves¹¹³⁵ » par le Pygmée Kapahacheu qui lui montre comment « devenir un homme-arbre » puis comment « devenir un homme-racine »¹¹³⁶ – en l'occurrence une *femme-arbre* ou une *femme-racine*. Au début de son initiation, la jeune femme n'écoute pas le Pygmée et ce n'est qu'« à la longue¹¹³⁷ » que s'opère sa métamorphose. Lors de sa conversion, son imaginaire va épouser la forme de la forêt, comme le suggère le narrateur : « dans le cerveau de Chaïdana, la forêt se fit, la forêt et ses enchevêtrements farouches¹¹³⁸ ». Chaïdana plonge alors dans la synesthésie sylvestre, oublie son âge et entre dans « la forêt du temps¹¹³⁹ ». Cette métaphore représente l'enchevêtrement végétal qui embrasse désormais Chaïdana et la relie à d'imprévisibles lignes temporelles. Dès lors, c'est moins *le temps de la forêt* que « la forêt du temps » qui règne sur l'existence de Chaïdana. Ceci n'est pas sans évoquer les « alternatives à la modernité » qu'Arturo Escobar appelle de ses vœux, tout en les opposant aux « modernités alternatives »¹¹⁴⁰. En effet, le « temps de la forêt » serait une sorte de *temporalité alternative*, dans la mesure où la durée y serait toujours définie par rapport à une coordonnée temporelle, donnée par le nom-tête *temps*. Au contraire, tout s'inverse dans « la forêt du temps » de *La Vie et demie*, illustrant l'*alternative temporelle* définie par la forêt. Cette dernière devient ainsi un lieu alternatif qui offre un autre « point de vue sur le monde¹¹⁴¹ », comme le suggère Xavier Garnier. Tout se passe alors comme si l'esprit de Chaïdana était décolonisé et végétalisé, tandis qu'elle prend conscience qu'il existe de « multiples autres façons de faire monde¹¹⁴² », selon l'expression d'Arturo Escobar, et qu'elle choisit d'épouser l'une d'elle.

Par ailleurs, la conversion de Chaïdana se fait à l'image de « la vie de la forêt », que Kapahacheu relie au motif de la liane :

la coutume dit qu'il existe une liane dans la forêt, quand tu la manges, tu ne peux plus mourir. Tu attrapes la vie de la forêt. Tu deviens homme-racine. Tout le monde cherche. Tous les clans. Toutes les générations. Personne ne trouve. Mais la liane existe : elle donna naissance à la forêt, par la sève de sa vie¹¹⁴³.

D'une part, la conversion de Chaïdana au devenir-forêt s'opère de manière sensible, puisqu'elle doit manger une feuille ou une liane pour devenir homme-arbre ou homme-

1135 Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 100.

1136 *Ibid.*, p. 98.

1137 *Ibid.*, p. 100.

1138 *Ibid.*

1139 *Ibid.*, p. 101.

1140 Voir Roberto Andrade Pérez, Anne-Laure Bonvalot, Ella Bordaï et alii, « Introduction », dans Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, op. cit., p. 13.

1141 « la forêt est avant tout un point de vue sur le monde » : Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 194.

1142 Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, op. cit., p. 11.

1143 Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 98.

racine. C'est donc bien par le corps que cette existence alternative « s'attrape », comme le dit Kapahacheu. D'autre part, la transformation de la vie humaine en existence sylvestre suit la forme de la liane, cette tige herbacée ou ligneuse, qui pousse en utilisant d'autres plantes comme supports¹¹⁴⁴. Kapahacheu raconte qu'une liane unique permet la conversion mais elle paraît impossible à trouver, d'autant plus que la nature de la liane est de se confondre aux autres plantes, par enchevêtrements : la liane unique est devenue forêt, de la même manière que Chaïdana est devenu femme-arbre ou femme-racine. Ainsi, les cordes qui se nouent dans le contrat naturel que Chaïdana passe avec la forêt des Pygmées ressemblent moins à des amarres qu'à des lianes, comme autant de *cordes sensibles*.

Je fais l'hypothèse que, depuis *La Vie et demie* jusqu'à *La Peau cassée*, Chaïdana se prolonge en Line. Dans le sillage de la femme-arbre ou de la femme-racine Chaïdana, Line pourrait être une enfant du champignon issue d'un devenir-liane, comme son prénom le laisse d'ailleurs entendre. Pour analyser la conversion de Line, je voudrais m'attarder sur la *matrigenèse* à l'oeuvre dans *La Peau cassée*. On se souvient que la *matrigenèse marrone* est un concept que Malcom Ferdinand emploie pour décrire la fuite des Nègres marrons dans la nature hostile des mornes et de la forêt tropicale. Elle s'opère en plusieurs temps et selon des étapes différentes de la fuite : la confrontation à la nature hostile, la mort au monde de la Plantation, la conversion au lieu qui permet la découverte de soi et de la nature.

D'abord, dans *La Peau cassée*, Line fait l'expérience de « l'opacité gloutonne de cette forêt » et s'en dit « un peu opprimée »¹¹⁴⁵. Si les impressions de Line n'ont rien à voir avec l'expérience ardue des Marrons dont parle Malcom Ferdinand, elles révèlent les effets sensibles du lieu sur la jeune femme. Celle-ci ressent à la fois de l'inquiétude et une gêne respiratoire devant l'enchevêtrement de la sylve. D'ailleurs, Daniel, un Nègre pourtant initié à ces lieux, semble comprendre les impressions de Line et confirme que « la forêt c'est toujours très dur au début¹¹⁴⁶ ». Dans son changement d'existence, Line n'est donc « pas porté[e] par l'enthousiasme insouciant d'un promeneur solitaire, mais par l'angoisse de fugitifs¹¹⁴⁷ », comme l'écrit Malcom Ferdinand. Cependant, et c'est là toute la limite de ma comparaison, Line n'est pas une Marronne. Il est évident qu'elle ne figure pas le marronnage politique des esclaves – je pense au marronnage considéré comme un phénomène de

1144 Voir le TLFi [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/liane>

1145 Sony Labou Tansi, *Les enfants du champignon : comédie tragique*, Scène 1, Manuscrit [daté, après le mot FIN, de la main de l'auteur : 13 Mars 1984], conservé à la BFM de Limoges, [BFM, SLT 17 Fonds Brazzaville n° 17, 22bis1 0014]. Un grand merci à Sonia Le Moigne-Euzenot pour sa transcription diplomatique du manuscrit.

1146 *Ibid.*, [22bis1 0017]

1147 Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 250.

contestation permanente, ayant notamment permis l'aboutissement de la révolution haïtienne¹¹⁴⁸. Néanmoins, l'initiation de Line à la vie de la forêt permet d'approcher l'expérience du Marron qui « *se doit d'habiter l'inhabitable*¹¹⁴⁹ ». De cette façon, Line franchit la première étape de la *matrigenèse marronne* dont parle Malcom Ferdinand.

En fait, le personnage de Line est ambigu. Sa fuite pourrait, dans une moindre mesure, s'apparenter à un marronnage politique, parce qu'elle a « foutu un coup de pied aux multi-milliards de [s]on père¹¹⁵⁰ », pour vivre une existence plus vaste. Cependant, elle apparaît également comme une jeune fille en rébellion contre l'ordre paternel qui va vivre à Colombo, moins pour fuir un système que pour retrouver les traces de son amour mort dans la forêt. À cet égard, l'évolution de Line que l'on peut noter entre le manuscrit¹¹⁵¹ et la pièce éditée est intéressante. Dans la version finale comme dans le manuscrit, Line s'affirme contre son père, mais dans la pièce éditée, sa contestation s'élargit car elle prend fermement position contre le capitalisme occidental. À cet égard, les destinées de Chaïdana et de Line divergent. Alors que dans *La Vie et demie* Chaïdana quitte l'espace de la forêt pour s'engager dans la résistance, comme si la vie avec les Pygmées ne pouvait être qu'une étape, dans *La Peau cassée*, la conversion de la jeune Line au culte de la forêt est politique en soi : la jeune femme fait de sa nouvelle vie parmi les Pygmées un état d'existence durable et une façon de s'opposer aux intérêts économiques d'une « Europe [qui s'évertue à] géométriser sa misère, la couvrir d'or et de chiffres¹¹⁵² ». Dans cette mesure, Line représente en quelque sorte une marronne occidentale aspirant à un autre monde que celui de son père qui « commercialise les produits vivriers en monopoleur incontesté et finance le développement¹¹⁵³ ». Dans cette mesure, Line fuit bien le modèle moderne de la Plantation dont parle Malcom Ferdinand. Aussi peut-elle être considérée comme une Nègre Marron, au sens de Malcom Ferdinand qui conclut son *Écologie décoloniale* en affirmant que « le Nègre n'est pas réductible au noir, n'importe qui peut se retrouver dans la cale du monde moderne¹¹⁵⁴ ». Line adopte la vie des Pygmées et, de cette manière, elle meurt au système de la Plantation¹¹⁵⁵, en se confrontant à

1148C'est le point de vue historiographique de l'école dite haïtienne. Quant à l'école dite française, elle tend à dissocier le phénomène du marronnage du processus révolutionnaire de Saint-Domingue qui mit fin à l'esclavage. Voir Rafael Lucas, « Marronnage et marronnages », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 89 | 2002. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/1527>

1149Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 251.

1150Sony Labou Tansi, *Les enfants du champignon*, scène 1, op. cit., [22bis1 0026]

1151Ibid., [22bis1 0].

1152Sony Labou Tansi, *Cercueil de luxe* suivie de *La Peau cassée (Les Enfants du champignon)*, op. cit., p. 33.

1153Il s'agit de la didascalie initiale du manuscrit : Sony Labou Tansi, *Les enfants du champignon*, manuscrit cit., [22bis1 0003].

1154Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 311.

1155« Je devins, moi, la fille de Bunglustone, une morte où s'étaient croisées toutes les morts du monde. Et je suis venue, pèleriner en ces lieux, dans cette forêt opiniâtre où je savais que tu nacquies » : Sony Labou Tansi, « scène finale », *Les enfants du champignon*, manuscrit cit., [22bis2 0047].

une autre manière de vivre : « je dors sur cette natte mitée » dit-elle, « je mange le gazon vrai que les gens mangent ici, je respire la flotte pour expulser des bestioles »¹¹⁵⁶. À la manière du *finir-battre*¹¹⁵⁷ des Marrons, Line accepte de ne plus lutter contre la nature et de se laisser envelopper par elle, ce qui constitue la deuxième étape de la *matrigenèse marronne* selon Malcom Ferdinand.

Ensuite, l'immersion de Line dans la forêt des Pygmées est une épreuve pour son corps. Même ses besoins vitaux sont bouleversés – on le voit à travers les verbes *dormir*, *manger*, *respirer* – si bien que, de cette manière, Line redécouvre son corps. Dans une lettre qu'elle écrit à son père où elle parle de la recherche de son amant perdu, elle insiste d'ailleurs sur le fait que « tout [s]on corps de femme [lui] crie qu'il est vivant »¹¹⁵⁸. Dans la *matrigenèse marronne*, la troisième étape consiste en une « métamorphose » qui, comme l'éprouve Line, permet de « recouvrer un soi, découvrir un corps »¹¹⁵⁹.

Enfin, bien qu'elle ne soit pas mise au premier plan, la conversion de Line comprend également une dimension écologiste, voire cosmogoniste. *La Peau cassée* s'achève sur la paix scellée, grâce à l'intermédiaire de Line, entre le négociant occidental Bunglustone et Alvaro. Alvaro est l'ancien amant de Line, qu'elle a retrouvé dans le village des Pygmées. C'est un Nègre qui représentait les intérêts de Bunglustone et qui avait fini par se révolter contre lui. La réconciliation des deux associés est pour le moins ambiguë car on ignore ce qu'elle signifie dans les faits : Bunglustone reprendra-t-il son commerce pour continuer à tirer profit de ses monopoles ? Il semble pourtant que la pièce fasse l'éloge de l'accord pacifique entre les deux hommes, comme s'il marquait le début d'un nouveau monde. D'ailleurs, le rideau tombe sur la danse de « la macumba du pardon »¹¹⁶⁰, qui finit par gagner tout le monde. Comme l'explique Jean-Christophe Goddard à propos de *La Peau cassée*, la macumba sonyenne est à comprendre selon son sens originel de « dans[e] né[e] de la traite négrière » permettant de faire « un travail magique [...] de réparation ou de recreation ontologique », et en particulier de « *recosmogoniser* le Système-Monde qui les a capturés »¹¹⁶¹. Dans cette mesure, la macumba du pardon qui clôt *La Peau cassée* donne à l'issue de la pièce

1156 *Ibid.*, [22bis1 0012].

1157 Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 251.

1158 Sony Labou Tansi, *Les enfants du champignon*, manuscrit cit., [22bis2 0015].

1159 Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 251.

1160 Sony Labou Tansi, « scène finale », *Les enfants du champignon*, manuscrit cit., [22bis2 0047].

1161 Jean-Christophe Goddard, « Sony Labou Tansi et le théâtre des ombres », *Thaître*, 2020, à paraître : « les « religions » afro-brésiliennes de la macumba, autant, d'ailleurs, que les danses nées de la traite négrière, la samba carioca, le maloya réunionnais, le bigidi guadeloupéen, sont avant tout des laboratoires d'existence post-traumatique où des rescapés de la mort invisible coloniale, des presque-morts/presque-vivants, tentent depuis la cale abyssale du navire négrier où le monde a sombré, titubants, de réexister, de maintenir intacte et plus déterminée que jamais leur conscience d'être sous la dislocation générale, et de rendre le monde au monde, de *recosmogoniser* le Système-Monde qui les a capturés ».

une dimension cosmogonique, réconciliant les êtres humains et leur environnement. On retrouverait ainsi la quatrième étape de la métamorphose marronne selon Malcom Ferdinand, au cours de laquelle la « terre devient Terre-mère et le Marron, métamorphosé, devient un enfant de cette Terre-mère¹¹⁶² ».

Cependant, si Line s'oppose à son père qui exploite la forêt tropicale pour en tirer le plus de profits, elle ne prend pas explicitement la défense de la nature. Il faudra attendre 1992 avec la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* pour que les occidentales Charlotte et Colette achèvent la transformation initiée par Line, en donnant leur vie pour défendre l'arbre de Carmanio.

Tout au long de la pièce, elles suivent la même conversion que Line. En premier lieu, elles s'efforcent d'*habiter l'inhabitable*, « dans ce borborygme [...], dans cette glaise frelatée, juste à l'échancrure de ce ciel pourri¹¹⁶³ ». En deuxième lieu, elles acceptent de *finir-battre* avec la Nature, la considérant peu à peu comme une alliée plutôt qu'une ennemie. Colette regarde le fleuve comme « une matrice béante¹¹⁶⁴ », tandis que Charlotte s'émerveille devant l'arbre nouveau et touffu en reconnaissant que « toute sa gestuelle envoûte et pacifie à la fois¹¹⁶⁵ ». En troisième lieu, les deux sœurs semblent prendre conscience de leur corps en même temps qu'elles découvrent leur désir de défendre l'arbre contre l'homme-monstre. À la suite de ses compagnons de lutte qui affirment vouloir « rester[r] » lorsque les envahisseurs leur intimant l'ordre de partir, Charlotte s'engage à son tour à « demeurer »¹¹⁶⁶. La variation introduite par Charlotte grâce au verbe *demeurer* va dans le sens d'une force rebelle d'entêtement plutôt que de violence, en affirmant une véritable occupation du lieu¹¹⁶⁷. Quant à Colette, elle se donne tout entière en mariage à l'homme-monstre pour sauver l'enfant : « Monseigneur, je vous offre mon corps¹¹⁶⁸ », lui déclare-t-elle. En quatrième lieu enfin, les deux femmes réalisent que leur survie contre les monstres est liée à celle de l'arbre. Selon le modèle des Nègres Marrons, elles se métamorphosent en militantes écologistes qui « préservent cette terre, qui prennent soin de cette nature¹¹⁶⁹ », confirmant que la *matrigenèse* a bien eu lieu dans *Monologue d'or et noces d'argent*.

1162Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 255.

1163Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 13.

1164Ibid., p. 12.

1165Ibid., p. 14.

1166Ibid., p. 41.

1167Cette réflexion est issue d'une communication que j'ai pu faire à l'Université de Mulhouse en 2018. Voir Alice Desquillet, « La révolte balbutiante contre l'homme-monstre dans la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* de Sony Labou Tansi », in Frédérique Toudoire-Surlapierre et Ethmane Sall (dir.), *Les Rébellions francophones*, Actes Colloque à l'Université de Haute-Alsace (avril 2018), Éditions Orizons, 2019, p. 247.

1168Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 50.

1169Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 256.

Finalement, la conversion au lieu de Colette et Charlotte qui s'opère dans la pièce et qui les métamorphose nous permet de revenir au motif de la liane à double titre. D'une part, les deux femmes sont immergées dans le lieu grâce au charme de l'arbre « *aux branches puissantes et tortueuses tels des pythons cyclistes*¹¹⁷⁰ », comme l'indique la didascalie initiale. Tout se passe donc comme si Colette et Charlotte s'étaient laissé prendre dans l'ondolement des nœuds et des linéaments de l'arbre, jusqu'à ne plus vouloir en sortir. De cette manière, on peut dire que les deux femmes sont devenues lianes. D'autre part, elles s'allient au vieillard et à l'enfant pour créer ce qu'on pourrait considérer comme un collectif de défense contre l'exploitation outrancière de l'arbre et des terres de Carmanio par les envoyés des Américasseurs, un peu à la manière du collectif guadeloupéen « Liyannaj Kont Pwofitasyon ». Le nom créole fait bien jouer le collectif, dont le terme *liyannaj* n'est pas sans évoquer la *liane*, contre le profit. Ainsi, non seulement Charlotte et Colette s'ancrent dans les terres de Carmanio, mais elles tissent également des liens étroits avec les derniers habitants du village, pour défendre les lieux. Dans *Monologue d'or et noces d'argent*, la *matrigenèse marronne* propre à l'idée d'écologie décoloniale de Malcom Ferdinand a donc tout l'air d'avoir opéré.

Par ailleurs, de manière métathéâtrale, Sony semble vouloir faire de son théâtre le lieu d'une *matrigenèse* pour les spectateurs. En effet, la conversion sensuelle au lieu fait partie intégrante du projet dramaturgique sonyen dans *Monologue d'or et noces d'argent*, ainsi que de *La Peau cassée*. Dans la première pièce, le projet consiste de « mettre une forêt dans une salle¹¹⁷¹ », tandis que dans la deuxième, les spectateurs sont invités par Sony à « s'asseoir dans un jardin » :

S'asseoir pas trop loin du feu, comme on le fait souvent le soir au village (pas à la ville hélas). S'asseoir pour écouter des mots de colère, de haine, de joie, d'espérance, de doute. S'asseoir pour respirer la cendre, l'odeur de terre, le parfum du bois, l'âcreté du pétrole lampant : c'est la vie tout ça. Cette pièce se jouerait mieux au clair de lune, dans une clairière de forêt dense¹¹⁷².

Deux métamorphoses différentes sont ainsi proposées par Sony dramaturge. En 1984, il s'agit de faire venir les spectateurs au village pour leur permettre de se reconnecter de façon sensible à la forêt, à l'exemple de Line. Pour Sony, le théâtre doit être dans la vie, et la vie se trouve dans des lieux qui sentent la terre. Ensuite, en 1992, c'est au tour de la scène théâtrale elle-même d'être envahie par la forêt. D'un côté, la forêt devient théâtrale, de l'autre, le théâtre devient forêt. Ainsi, la dramaturgie sonyenne se donne elle-même comme un lieu de

1170 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 12.

1171 Ibid., p. 8.

1172 Sony Labou Tansi, « Propos de répétitions » [daté du 8 novembre 1984], *Les Cahiers du Centre régional des lettres d'Aquitaine*, II, hiver 1997. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 139].

métamorphose en proposant une échappée et une plongée dans des lieux, nécessaire à la *matrigenèse* théâtrale que le dramaturge semble bien appeler de ses vœux.

Au terme de notre analyse sur l'écologie décoloniale ancrée dans les forêts de *La Peau cassée* et de *Monologue d'or et noces d'argent*, on comprend mieux comment le théâtre de Sony travaille à décoloniser les points de vue des personnages – féminins surtout –, par le biais des lieux dans lesquels iels se trouvent. Par surcroît, le théâtre sonyen se fait lui-même le lieu de la métamorphose marronne. Aussi peut-on peut faire l'hypothèse métapoétique qu'il existe une *matrigenèse in progress*¹¹⁷³ depuis *La Peau cassée* jusqu'à *Monologue d'or et noces d'argent*. À ce sujet, les deux critiques Nicolas Martin-Granel et Jean-Michel Devésa – tous deux ayant bien connu Sony de son vivant – proposent de voir une mutation dans l'écriture de Sony au cours des années 1980. Cependant, leur perspective d'analyse diffère : tandis que Nicolas Martin-Granel forge l'hypothèse littéraire d'une évolution en trois cycles de la poétique de Sony¹¹⁷⁴, dont on se souvient que la dernière coïncide avec le tournant des années 1980, la lecture de Jean-Michel Devésa est davantage sociologique.

En effet, Jean-Michel Devésa montre comment Sony, « jeune auteur soucieux de peser sur les destinées de son pays », est entré dans le champ de la francophonie. D'après le critique, une fois connu des instances littéraires francophones, Sony « s'est vu dans l'obligation d'adopter à la scène un ton moins militant, moins enraciné dans le terroir »¹¹⁷⁵. Jean-Michel Devésa suggère alors qu'il existe dans la production sonyenne un changement, qu'il désigne comme le « tournant de la *Peau cassée*¹¹⁷⁶ ». D'après lui, la pièce sonyenne de 1984 est le dernier bastion de l'art authentique de Sony. Le critique défend son intuition qu'après *La Peau cassée*, Sony a « figé son imaginaire dans une formule unique », celui d'un univers fabuleux polysémique « mieux à même de séduire à la fois la critique parisienne et ses compatriotes »¹¹⁷⁷. Si la cause de la mutation littéraire de Sony peut être discutée, la conséquence poétique a l'intérêt de confirmer un changement de paradigme de l'écriture théâtrale et romanesque sonyenne. Cependant, il me semble que l'« aspect fabuleux¹¹⁷⁸ » de la poétique que Sony construit après *La Peau cassée* doit moins être lu comme un figement de l'imaginaire de l'écrivain que comme l'intensification d'un projet littéraire en quête d'un devenir-arbre. À cet égard, les analyses dramaturgiques et métathéâtrales des conversions de

1173 Voir Nicolas Martin-Granel, « Sony in progress », in Mukala Kadima-Nzuji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, op. cit., p. 211-228.

1174 Ibid. Xavier Garnier adopte et confirme la proposition de Nicolas Martin-Granel dans son ouvrage critique : Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 19.

1175 Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 83.

1176 Ibid., p. 176.

1177 Ibid., p. 83.

1178 Ibid.

Line, Charlotte et Colette paraissent confirmer l'hypothèse d'une continuité du projet écopoétique décolonial sonyen.

Quant à Nicolas Martin-Granel, il propose de définir le troisième et dernier cycle de l'écriture de Sony autour de ses trois derniers romans, rassemblés par une « géographie imaginaire » similaire et le même « registre épique, en l'occurrence l'épopée (du royaume) Kongo »¹¹⁷⁹. En suivant son idée, je voudrais considérer l'imaginaire kongo des textes sonyens comme une quête épique, à la fois politique et écologique, dont le motif de la *matrigenèse* est un fil – une liane – que l'on peut suivre. Initié dès *Machin la Hernie* et *La Vie et demie*, le devenir-arbre s'élaborerait ainsi au fil des textes sonyens et trouverait son acmé dans *Monologue d'or et noces d'argent*. Les textes de Sony pourraient donc s'apparenter « aux gestes et métamorphoses des Nègres Marrons donnant à voir des manières d'être forêts », selon les mots de Malcom Ferdinand, comme autant de tentatives successives et toujours renouvelées, voire intensifiées, d'« échapp[er] à la planification altéricide [...] de l'aménagement capitaliste des territoires qui rédui[t] écosystèmes, humains et non humains à une quantité mesurable, marchande et profitable »¹¹⁸⁰. Ainsi, je propose d'envisager l'existence d'une *matrigenèse* poétique lente chez Sony, qui suit un processus plutôt que des tournants.

4.4 L'infléchissement écopolitique des textes de Sony

Dès lors qu'elle s'affirme comme une alternative écologique et économique, la *matrigenèse* est un état de lutte politique. D'après Malcom Ferdinand, la *matrigenèse* advient par une confrontation avec la Nature, après la fuite de la Plantation, qui s'achève en *finir-battre*. La lutte contre la Nature laisse ainsi place à une autre forme d'affrontement : les êtres humains et la Nature s'allient pour former un monde alternatif qui s'oppose au règne du Plantacionocène. Dans cette mesure, il faut prendre au sérieux la géographie poétique de Sony, en montrant comment l'idée de *matrigenèse* peut mener à une lecture écopolitique de ses textes. Et puisque l'écologie sonyenne est résolument décoloniale, son engagement politique ne fait aucun doute.

¹¹⁷⁹Nicolas Martin-Granel, « Le souffle et le travail. Le cas de Sony Labou Tansi », in Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti (dir.), dossier littéraire « Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo », ELA n° 15, 2003.

¹¹⁸⁰Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale, op. cit.*, p. 311.

Les critiques sonyens se sont interrogés sur la dimension militante des derniers textes de l'écrivain congolais, parce qu'ils leur semblaient s'éloigner « des réalités congolaises » par leur « aspect fabuleux »¹¹⁸¹. Je voudrais en particulier discuter les modalités de l'infléchissement symboliste que Valérie Layraud repère dans la production théâtrale de Sony, idée à laquelle souscrit Jean-Michel Devésa dans son ouvrage *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Dans son travail de recherche soutenu en 1998, Valérie Layraud propose de voir Sony comme un écrivain partagé entre sa ferveur nationaliste et sa dénonciation du néocolonialisme dans ses premiers textes. Selon elle, c'est ce double engagement qui conduit l'écrivain à choisir une troisième voix, celle de l'universalisme et du symbolisme :

cette quête d'identité va orienter l'oeuvre tansienne vers une seconde période, celle qui nous qualifierons de « symboliste », où les thèmes de la vie et de la mort, de l'amour et de la révolte, de l'histoire et de l'avenir se détachent du cadre proprement nationaliste pour se conjuguer au mode universel¹¹⁸².

Il me paraît intéressant que Valérie Layraud maintienne ensemble les questions d'identité, de cadre fictionnel et de forme poétique, puisqu'elle propose de voir que l'infléchissement poétique comme étant indissociable d'une réorientation thématique. Si l'on suit son idée, cela signifie que les préoccupations écologiques de Sony participent d'une nouvelle esthétique, et inversement. À la suite de ces analyses, Jean-Michel Devésa élargit les modifications dans le théâtre de Sony étudiées par Valérie Layraud, en suggérant qu'elles ont affecté l'ensemble de son oeuvre. Tout en souscrivant à l'idée d'un infléchissement général de la poétique sonyenne, je voudrais suivre le fil de l'écopoétique plutôt que du symbolisme. J'examinerai également en quoi la situation kongo des fictions sonyennes autorise une lecture écopolitique.

4.4.1 Écologie universelle et lieux kongo

Dans son ouvrage *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, Xavier Garnier suggère que Sony pense le monde en kongo et que c'est précisément pour cela qu'il est poussé à exprimer son souci pour l'état de la planète¹¹⁸³. À sa suite, je propose de montrer comment les thèmes apparemment universels des derniers textes sonyens trouvent en fait un ancrage écopoétique dans des lieux kongo. Je fais l'hypothèse que les

1181 Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 83.

1182 Valérie Layraud, « Sony Labou Tansi ou l'Aventure ambiguë du théâtre », mémoire de DEA, dir. Alain Richard, Université de Bordeaux III, octobre 1988, p. 41-42. Voir Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo, op. cit.*, p. 82.

1183 Voir Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale, op. cit.*, p. 12.

textes de Sony reliant son attention *a priori* universelle à la nature et sa culture attachée au terroir congolais. De ce fait la défense des lieux kongo rejoint les préoccupations universelles de l'écrivain sur « les thèmes de la vie et de la mort, de l'histoire et de l'avenir¹¹⁸⁴ », comme le dit Valérie Layraud, et constituent les deux versants d'une même éco-poétique sonyenne.

Le 1er janvier 1985, Sony écrit « L'Empire de l'eau », un texte poétique en prose quasi contemporain du tournant de *La Peau cassée*. Le poète sonyen y décrit le fleuve Congo, révélant l'étendue du pouvoir de l'eau qui se régale des feuilles et de la boue qu'elle charrie, ainsi que des élaboussures des baigneuses qui jouent en elle. Ensuite, il brosse le tableau des rives forestières du fleuve, sacrifiées sur les autels de l'industrie européenne :

L'eau donne toujours cette griserie maléfique que tous les yeux ici changent en besoin d'aimer, au milieu de cet univers charrié goutte par goutte, et où le temps n'a plus d'impact tout à fait, sans doute parce qu'il use ses yeux à contempler l'holocauste de ce tapis de grumes, parterre ininterrompu de dos rugueux, géants débris de forêt destinés à faire fonctionner les usines en France, en Allemagne, en Angleterre... Le temps ici est si distrait qu'il oublie toujours de compter. On l'entend pourtant naître et mûrir, jouir de la forêt et de l'eau, lâcher des heures entières d'insectes volants, rampants, criants ou sautants. [...] Bien sûr, depuis que ce monde d'eau, de boue et de détritus s'était mêlé d'eupéanisation, on y entend la quinte lourde du moteur à explosion, le tintement malsain de la pétroire à répétitions, ainsi que le clairon furtif de la garde des nations¹¹⁸⁵.

D'après le poète, le fleuve procure une extase dangereuse. La « griserie maléfique » de l'eau n'est pas sans évoquer les Mami Wata, ces esprits des eaux du Congo, dont Hadrien La Vapeur et de Corto Vaclav tentent par exemple de rendre à l'écran l'invisible présence dans leur film-documentaire *Kongo*¹¹⁸⁶. Dans le film comme dans le texte de Sony, l'enchantement du fleuve en appelle un autre, plus malfaisant encore, celui du progrès. D'ailleurs, comme le signale Jean-Christophe Goddard, le fétiche des Mami Wata n'est pas sans évoquer la sirène représentée à la proue du bateau colonial. Il montre que les Mami Wata incarnent « l'esprit des marchandises [...] obligeant tous ceux qui tombent sous sa séduction et espèrent d'elle une abondance de biens à signer avec elle un contrat de dupe¹¹⁸⁷ ». En effet, l'empire du fleuve sonyen se trouve bouleversé par les besoins des industries européennes, de la même

1184Valérie Layraud, « Sony Labou Tansi ou l'Aventure ambiguë du théâtre », *art. cit.*

1185Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », *op. cit.*, p. 1240.

1186Voir *Kongo*, Hadrien La Vapeur et Corto Vaclav, film-documentaire, 1h10, projection dans le cadre du festival Mantsina sur Scène, 19 décembre 2019 (à 22h, à Matour, Makélékélé, 1er arrondissement de Brazzaville). Voir aussi l'article de Prince Baman Moore, « Mantsina 2019 : Projection du film Kongo de Hadrien La Vapeur et Corto Vaclav », pour l'atelier *Les Bruits de Mantsina*, URL : <https://festivalmantsina.wordpress.com/2019/12/21/mantsina-2019-projection-du-film-kongo-de-hadrien-la-vapeur-et-corto-vaclavmantsina>

1187Jean-Christophe Goddard, « Ce que le Noir connaît du monde blanc. Éléments d'afro-anthropologie critique des Blancs », dans Corpus Africana Vidéo, par Alexandra Mönkemöller, 18 novembre 2018, URL : <https://europhilomem.hypotheses.org/6137>. Voir aussi l'article de Jean-Christophe Goddard correspondant, URL : https://www.academia.edu/37716917/Ce_que_le_Noir_connaît_du_monde_blanc_Éléments_de_contre_anthropologie_critique_du_Souverain_moderne_en_Afrique_centrale

manière que les activités d'extraction des investisseurs chinois dérangent les lieux d'habitation des esprits du fleuve dans le film *Kongo*. S'il est très contestable que les réalisateurs aient donné à leur film le nom *Kongo*¹¹⁸⁸, cet intitulé suggère néanmoins qu'une « fable écologique¹¹⁸⁹ » à portée universelle ne saurait être désancrée d'un terrain local. Comme dans le film, la description que Sony fait du fleuve Congo s'élargit à l'échelle mondiale, avec la mention des pays européens responsables des saccages de ses berges, et propose une réflexion universelle, notamment sur le temps.

Dans « L'Empire de l'eau », le temps étal du fleuve n'est convoqué que pour mieux se mêler à la durée humaine des destructions, dont il charrie les débris. La réflexion de Sony sur le temps rejoint donc les thèmes de la vie et de la mort dont parle Valérie Layraud mais elle émerge du plus local, une rive du fleuve Congo. Le poète paraît se tenir sur le rivage familial pour montrer de manière très réaliste les conséquences que les pratiques industrielles et commerciales produisent sur un lieu. Les dégâts de « l'holocauste » sont exposés dans une longue énumération qui associe des noms-tête du recouvrement (*tapis, parterre, débris*) à des compléments du nom végétaux (*de grumes, de dos rugueux, de forêt*), autour du sème de l'infini (*ininterrompu, géants*). À travers l'étendue de ces compléments du nom, on voit combien la destruction de la forêt change le cours du fleuve, sans négocier avec lui. Ainsi, bien qu'il poursuive une visée universaliste, à travers la défense des milieux naturels et la réflexion philosophique sur le temps, Sony ne s'éloigne pas « des réalités congolaises¹¹⁹⁰ ».

D'ailleurs, l'écrivain demeure coûte que coûte au Congo puisque, dans « L'Empire de l'eau », ce ne sont pas les pratiques européennes qui s'immiscent dans le cours du fleuve, mais bien « ce monde d'eau qui se mêle d'eupéanisation ». Ainsi la critique sonyenne de la mondialisation économique ne peut-elle se faire qu'à partir des lieux que cette dernière bouleverse, ce fleuve dont Sony révèle pourtant qu'il sera toujours un empereur insoumis, « charriant tout l'univers dans ses gouttes ». L'ode sonyenne à l'âme du fleuve est donc poétique, mais elle ne verse pas pour autant dans l'anagogie déréalisée. À ce titre, « L'Empire de l'eau » constitue un bon exemple pour nuancer l'idée de Jean-Michel Devésà selon laquelle Sony a pris le risque « d'édulcorer le contenu authentiquement politique de son message¹¹⁹¹ ». En outre, en peignant la rencontre sensible de deux mondes, celui de la

1188Le film raconte l'histoire de Médard, un apôtre de l'église Ngunza en proie à des problèmes de sorcellerie, et selon Prince Baman Moore, le titre *Kongo* « réduit la culture kongo à ce sujet polémique ». *Ibid.*

1189« "Kongo" : "L'apôtre Médard est une sorte de Casque bleu mystique", explique le cinéaste Hadrien La Vapeur », Voir Falila Gbadamassi, Afrique France Télévisions, 15/03/2020, URL : https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/culture-africaine/kongo-l-apotre-medard-est-une-sort-de-casque-bleu-mystique-explique-le-cineaste-hadrien-la-vapeur_3864415.html

1190Jean-Michel Devésà, *Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 83.

1191*Ibid.*

sensualité boueuse kongo et celui des bruits mécaniques de « l'eupéanisation », l'écrivain congolais ne cède en rien au symbolisme, comme la mention de la « griserie maléfique de l'eau » aurait pourtant pu le laisser présager. Au contraire, Sony demeure à la fois militant, puisqu'il désigne sans ambages un « holocauste » équatorial, et réaliste, comme en témoignent les mentions précises des pays européens responsables des sacrifices de la nature. Enfin, l'exemple de la mécanisation du fleuve et de l'exploitation de ses rives forestières suggère que, si l'écrivain congolais « s'est vu dans l'obligation d'adopter à la scène un ton moins militant, moins enraciné dans le terroir¹¹⁹² », peut-être est-ce surtout parce que ce terroir « mêlé d'eupéanisation » s'est vu changé – mondialisé.

Écrit dix ans plus tard, *Le Commencement des douleurs* invite aux mêmes observations. Le dernier roman sonyen est, au départ, conçu par l'écrivain comme « un roman sur l'écologie¹¹⁹³ ». À la fin de l'année 1990, Sony semble avoir achevé une première version de ce roman qui ne sera publié qu'en 1995, de façon posthume. Il explique alors que l'écriture de ce texte lui donne l'occasion « de réfléchir sur la place que nous, les humains, laissons à la nature dans le monde où nous vivons¹¹⁹⁴ ». Or, les réflexions écologistes de l'écrivain congolais dans ce texte s'appuient sur des lieux kongo fabuleux.

Dans un article sur « Le Kongo de Sony Labou Tansi », Céline Gahungu décrit la genèse du *Commencement des douleurs* et elle souligne que « c'est un Kongo mythique, voire mystique, que l'écriture [sonyenne] va peu à peu investir¹¹⁹⁵ ». Je voudrais prolonger les analyses géocritiques de Céline Gahungu sur l'esthétique du roman, où Sony « invente des espaces fantaisistes chargés de reterritorialiser le Kongo », en nuanciant simplement son hypothèse selon laquelle les « paysages kongo » fondent ce qu'elle appelle « une géographie utopique »¹¹⁹⁶. En effet, la lecture écopoétique, telle qu'elle est définie par Pierre Schoentjes, propose de « mettre l'accent sur les *realia* et les expériences¹¹⁹⁷ » des lieux, plutôt que sur des rapports seulement théoriques ou intellectuels avec l'environnement. Je privilégierai donc une lecture « tournée vers l'expérience sensible du monde¹¹⁹⁸ », pour souligner le « sens concret¹¹⁹⁹ » des préoccupations écologiques et kongo de Sony dans *Le Commencement des douleurs*.

1192 *Ibid.*

1193 Sony Labou Tansi, « Pourquoi écrivez-vous », entretien avec Sennen Andriamirado, *art. cit.*

1194 *Ibid.*

1195 Céline Gahungu, « Le Kongo de Sony Labou Tansi », *art. cit.*, §22.

1196 *Ibid.*, §29;

1197 Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu, op. cit.*, p. 35.

1198 *Ibid.*, p. 24.

1199 *Ibid.*, p. 43.

On se souvient que *Le Commencement des douleurs* raconte le mariage maintes fois repoussé de la jeune Banos Maya qui aime sans retour un vieux savant, Hoscar Hana. Alors que la jeune fille se désespère, le vieil homme ne cesse de refuser les noces. À la fin du roman, son entêtement trouve une explication dans l'origine Kongo du personnage, lorsque le narrateur célèbre son hagiographie :

Hoscar Hana était un vrai Khan, du clan des Ouassos, de la tribu Sundi-Sundi. Les Khans étaient les plus anciens rameaux Sundi. Les Khans étaient les plus anciens rameaux généalogiques des Kongo, ils avaient en commun la tête dure, la fidélité aux paroles dites et la manie des orgies¹²⁰⁰.

S'ensuit une analepse qui retrace l'histoire millénaire du prince fondateur de la lignée des Khans, Kayani Hama. On apprend que ce dernier a fondé Hondo-Rica, à l'issue de sa longue traversée du désert de Houango. Puis, c'est son fils qui bâtit Hondo-Noote. À leur suite, c'est au tour du savant Hoscar Hana de vouloir offrir une terre aux Kongo de sa lignée, en faisant jaillir une île dans l'océan. En s'appuyant *in extremis* sur des mythes kongo, le récit trouve à la fois un ancrage géographique et une logique. D'une part, on comprend mieux l'origine mythique du site d'Hondo-Noote, dans sa proximité avec le désert légendaire de Huango. D'autre part, on s'explique plus facilement les raisons qu'a Hoscar Hana de s'entêter à repousser ses noces pour fabriquer son île : son entêtement s'explique par son engagement en faveur des Kongo.

Or, la thématique kongo se trouve liée à la dimension écologique du roman. Dans un entretien qu'il donne au sujet de la première version du *Commencement des douleurs*, Sony explique que son roman raconte « l'histoire d'un savant qui pense qu'il y a trop d'eau sur la planète » – opinion à laquelle l'écrivain semble souscrire – « et qu'il faut trouver de la place pour les humains »¹²⁰¹. L'île d'Hoscar Hana est donc la solution toute trouvée pour pallier le manque de terres et réparer les injustices de l'histoire :

Une île grande comme le Kongo et le Portugal réunis, dit Hoscar Hana. J'aurai alors posé une réponse pour toutes à la question de la pénurie de terres fertiles. Faisant d'une pierre deux coups, j'aurai inventé une terre sans histoire, propriété incontestable des gens de ma lignée. Ainsi, les derniers de la Terre seront les premiers, lavés du poids de l'histoire, de la crasse sédimentaire de trois mille ans de frustrations, d'humiliations, de négations parfaites – ce siècle étant fatigué. Ce siècle, je le remets sur ses socles en allant plus loin que la comédie technoscientiste¹²⁰².

Le discours du savant se développe suivant trois mouvements : d'abord, un élan lyrique autour de la création d'une île fertile ; ensuite, un ancrage concret avec la métaphore géologique de « la crasse sédimentaire » pour dire l'opprobre, en écho au réalisme des noms propres du pays colonisateur et du royaume colonisé ; enfin, des réflexions philosophiques plus globales sur l'histoire millénaire et contemporaine, ainsi que sur la science. De cette manière, on voit bien que l'aspect fabuleux de la création d'une île et des merveilles de la

1200 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 133.

1201 Sony Labou Tansi, « Pourquoi écrivez-vous », entretien avec Sennen Andriamirado, art. cit.

1202 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 102-103.

science n'est ni détaché d'un ancrage local – le terroir kongo – ni éloigné de considérations politiques. L'utopie écologiste d'Hoscar Hana demeure donc liée à des réalités congolaises très fortes. Pour autant, il s'agit d'un rêve en demi-teinte puisque la soif de justice du savant se heurte à ses préoccupations scientifiques qui bouleversent la nature, d'autant plus que le baiser qu'il donne à Banos Maya engendre des cataclysmes menaçant d'extinction tous les êtres vivants d'Hondo-Noote.

D'ailleurs, le mariage qui pourrait apaiser la colère naturelle est sans cesse repoussé. La nature se moque des espoirs du père de la jeune fille, Arthur Banos Maya, qui se persuade que les noces vont être célébrées :

En entendant ces propos, la forêt avait ri un rire de vent dans les ramages. Les quelques essences importées d'Europe, des sapins pour la plupart, s'étaient étonnées du comportement des bambous rouges. C'était l'heure où les senteurs de la nuit commencent à dire aux humains que la vie est mince comme un cheveu¹²⁰³.

On retrouve les trois mouvements qui composaient la description de l'île par Hoscar Hana : d'abord une évocation écopoétique avec le « rire de vent de la forêt » ; ensuite un ancrage réaliste avec la mention des sapins européens ; enfin un élargissement universel par le biais d'une réflexion philosophique sur l'existence humaine. On pourrait penser que le récit prend une tournure fantastique puisque les plantes tropicales se moquent des hommes, à la grande surprise des sapins occidentaux, peu soucieux de se lier avec les humains. Pourtant, là encore, l'animation fabuleuse de la nature n'est ni totalement abstraite ni dépourvue de réalisme : comme le fleuve de « L'Empire de l'eau », la forêt équatoriale *se mêle d'eupéanisation*. La présence des sapins venus d'Europe laisse penser qu'il existe au milieu des bambous une sorte de forêt morte¹²⁰⁴, destinée à l'exploitation. Au cœur de la nature exotique éveillée, c'est une « forêt mercenaire d[e] sapins » qui paraît émerger dans le récit, à l'image de celle que Pierre Bergounioux décrit comme « aseptique »¹²⁰⁵ et hostile à la subsistance des hommes et des bêtes dans *Le Chevron*. De cette manière, la dimension symbolique de la forêt et du vent qui se rient des habitant·e·s d'Hondo-Noote – à cause d'un baiser lui-même chargé de symboliques – est immédiatement annulée par la vision réaliste d'une nature non-idéalisée.

¹²⁰³*Ibid.*, p. 28.

¹²⁰⁴En géographie, le concept de « forêt morte » est utilisé pour décrire un espace forestier dont les espèces d'arbres ont souvent été importées et implantées massivement pour être exploitées à des fins industrielles et commerciales. La philosophe Joëlle Zask parle du « remplacement d'une forêt diversifiée [...] par des plantations destinées à la production industrielle de la biomasse », qu'elle appelle « usine à bois » et « désert boisé », ou encore « forêt industrielle » [des landes créées par Napoléon] conçue comme une « colonisation » arborée. Voir Joëlle Zask, dans « La Grande Table » (deuxième partie), France Culture, 4 septembre 2019, 15'15"-40", 18'35"-42" et 20'04"-20'30. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/quelle-part-de-notre-humanite-brule-avec-la-foret>. Voir aussi Joëlle Zask, *Quand la forêt brûle*, op. cit.

¹²⁰⁵Pierre Bergounioux, *Le Chevron*, op. cit., p. 28.

Il me semble donc que l'infléchissement écopoétique des derniers textes de Sony n'est ni déréalisé ni dépolitisé. S'il est vrai que ses fables prennent place dans un cadre fictionnel qui s'élargit à l'échelle planétaire et qu'elles sont l'occasion de réflexions philosophiques universelles, elles n'en demeurent pas moins ancrées dans un terroir sensible. La perception sonyenne de l'environnement a « le sens du concret¹²⁰⁶ », caractéristique de l'écopoétique, et elle demeure fidèle à la l'idée kongo de négociation avec la nature. Aussi l'infléchissement universaliste de Sony tient-il surtout à la nature de ses préoccupations écologiques : conscient que « les problèmes les plus cruciaux sont plutôt planétaires que régionaux (terrorisme, écologie, pollution, racisme...) », l'écrivain kongo¹²⁰⁷ est soucieux de lancer « un S.O.S. Humanité »¹²⁰⁸.

4.4.2 Allégories écopolitiques sonyennes : cadre théorique

Je fais l'hypothèse que l'infléchissement universaliste et symboliste, qui peut être ressenti à la lecture des derniers textes de Sony, est essentiellement lié à son souci grandissant de l'écologie. Sony n'en est pas moins militant : c'est simplement son militantisme qui change de nature, et donc aussi de terrain. Ses premiers récits nationaux, peignant les dictatures et fustigeant la politique du ventre, laissent place, au tournant des années 1980, à des histoires de cataclysmes qui bouleversent le cours de la vie des communautés côtières, soudain mondialisées voire recosmocisées. Ainsi les fictions sonyennes sont-elles à la fois plus locales et plus connectées au monde et au cosmos, d'où l'impression symbolique qui s'en dégagerait. De ce fait, l'écriture de Sony demeure politique mais elle change de matière en se préoccupant de l'écologie, ainsi que de lieux – des villages isolés sur la falaise ou encore des îles et des bateaux – qui vont se mondialisant. Le changement de la matière sonyenne va de pair avec un changement de style que j'aimerais

1206 Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op. cit., p. 43.

1207 « Je me sais Kongo » : Sony Labou Tansi, « Comment je crois être écrivain », *Autrement*, n° 69, avril 1985. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 150].

1208 Sony Labou Tansi, [Sans titre], *Cahiers du renard*, n° 6, décembre 1990. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 329]. Sur la relation entre l'imaginaire du global et l'engagement éthique envers le local dans la pensée et l'écriture environnementalistes, voir les études d'Ursula Heise qui propose le concept d' « éco-cosmopolitisme » pour envisager ces connexions et les formes culturelles et esthétiques dans lesquelles elles se traduisent : Ursula Heise, *Sense of Place and Sense of Planet : The Environmental Imagination of the Global*, New-York (USA), Oxford University Press, 2008.

considérer comme allégorique, plutôt que « symboliste », au sens de Frédéric Jameson qui parle des allégories politiques dans les textes du Tiers-monde¹²⁰⁹.

La thèse de Frédéric Jameson peut être résumée ainsi : la littérature du Tiers-monde s'élabore contre la culture capitaliste – reflétée notamment par le roman réaliste occidental –, qui se caractérise par la séparation entre le public et le privé, le poétique et le politique, l'inconscient et la vie laïque des domaines sociaux ou politiques¹²¹⁰. Frédéric Jameson affirme qu'en célébrant l'individualisme bourgeois et en se complaisant dans l'avènement de son auto-référentialité, la littérature occidentale s'est coupée du monde social. Selon lui, elle a ainsi perpétué le « crime originaire du capitalisme », qui consiste en « la suppression des anciennes formes de vie collective qui caractérisent cette terre désormais accaparée et privatisée »¹²¹¹. À l'inverse, il affirme que la littérature du Tiers-monde ne se construit pas sur la « coupure radicale¹²¹² » moderniste occidentale :

Les textes du Tiers-monde [...] projettent nécessairement une dimension politique sous forme d'allégorie nationale : *l'histoire de la destinée individuelle privée est toujours une allégorie de la situation conflictuelle de la culture et de la société publiques du Tiers-monde*¹²¹³.

Frédéric Jameson appelle *allégorie* la forme littéraire qui relie le public et le privé, le poétique et le politique, l'inconscient et la vie sociale. Alors que le symbole se définit selon lui comme une « représentation homogène¹²¹⁴ », l'allégorie se distingue par sa nature discontinue, hétérogène et profondément polysémique¹²¹⁵. L'allégorie est une image construite à partir de divers attributs, qui sont comme autant d'indices pour guider une lecture à plus haut sens. La lecture allégorique suppose un changement d'échelle qui conduit à l'élargissement du point de vue : il s'agit de relier l'histoire d'une aventure fictionnelle à l'aventure réelle d'une histoire nationale. L'allégorie est donc le moyen formel et stylistique de penser le lien entre la littérature et la politique.

On peut voir deux conséquences à cette définition de l'allégorie politique. D'abord, l'expérience individuelle qui se raconte dans un récit a toujours une dimension collective.

1209 Voir Frédéric Jameson, « La littérature du Tiers-monde à l'époque du capitalisme multinational », [*Social Text*, 1986], in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives*, op. cit., p. 37-71.

1210 Voir *Ibid.*, p. 44.

1211 *Ibid.*, p. 68.

1212 *Ibid.*, p. 44.

1213 *Ibid.*, p. 44.

1214 *Ibid.*, p. 51.

1215 *Ibid.* Comme nous l'avons déjà vu pour la Hernie, le symbole est une forme dont le sens est fondé sur une « analogie [qui] paraît naturelle et intrinsèque », selon les mots d'Albert Mockel. À l'inverse, l'allégorie apparaît davantage comme une image composite, mais néanmoins construite : Frédéric Jameson la voit comme « un ensemble élaboré de figures et de personnifications » (*art. cit.*, p. 44), comme Albert Mockel qui la considère comme une « représentation explicite [...] PRÉCONÇUE ». À l'inverse du symbole qui appelle le décryptage du lecteur, Albert Mockel place l'allégorie du côté de l'écrivain qui lui donne une forme. Voir Albert Mockel, *Propos de littérature*, op. cit., p. 120. Voir aussi Frédéric Jameson, *art. cit.*, p. 44.

Ensuite, l'allégorie ainsi formée prend une valeur *situationnelle* plutôt qu'idéologique : son sens est donné par « sa situation historique concrète », qui en « détermin[e] les conséquences politiques »¹²¹⁶. À ce sujet, la thèse Sonia Le Moigne-Euzenot sur la réception des romans de Sony confirme que les derniers récits mettent en œuvre un « univers plus onirique, plus poétique aussi » où « fable et réalité se côtoient au point de se confondre »¹²¹⁷. En suggérant que les derniers romans sonyens oscillent effectivement entre la fabulation et le réalisme, Sonia Le Moigne-Euzenot confirme mon idée selon laquelle l'angle de lecture symboliste est réducteur. Cependant, si elle en déduit qu'une telle confusion des mondes fictionnels et réels place le lecteur dans une position « très inconfortable¹²¹⁸ », je gage qu'il s'agit moins pour Sony de perdre le lecteur que de donner une place à différents niveaux de lectures et d'élargir le champ d'interprétation du local au mondial. À ce titre, il me semble pertinent de convoquer le modèle de l'allégorie politique de Frédéric Jameson pour étudier le contrat naturel kongo dans certains textes de Sony.

4.4.3 Le Congo, « la patrie de l'eau »

Le fleuve tient une place considérable dans la géographie comme dans les imaginaires congolais. Aussi Sony désigne-t-il le Congo par une périphrase : « la patrie de l'eau¹²¹⁹ ». Dans un entretien qu'il accorde à l'automne 1991, Sony parle de la situation géographique du Congo qui « s'étend sur toutes les berges du fleuve de Kongo, qui signifie fleuve de la paix¹²²⁰ ». Il cite les noms de tous les peuples qui y ont séjourné – Téké, Pygmées, Kongo, Portugais et Européens –, au cours d'une histoire « fondamentalement empestée d'humanité¹²²¹ ». Le fleuve Congo a la particularité d'être un lieu de passage, puisque de nombreux peuples au cours de l'histoire ont vécu sur ses berges. Pour désigner cette fusion historique et environnementale des existences le long du « fleuve de la paix », Sony emploie la métaphore du « quartier latin »¹²²². Ainsi le fleuve Kongo devient-il pour Sony une allégorie de la paix.

1216Frédéric Jameson, *art. cit.*, p. 58.

1217Sonia Euzenot-Le Moigne, *Sony Labou Tansi. La subjectivation du lecteur*, *op. cit.*, p. 15.

1218*Ibid.*

1219Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 2'30-4', cf. *supra* (transcription personnelle).

1220Sony Labou Tansi, in « L'écrivain africain et l'institution littéraire, entretien avec l'écrivain congolais Sony Labou Tansi », entretien avec Mukala Kadima-Nzuji, *art. cit.*

1221*Ibid.*

1222Sony Labou Tansi dans « L'écrivain africain et l'institution littéraire, entretien avec l'écrivain congolais Sony Labou Tansi », *art. cit.*

Selon la définition de l'allégorie que donne Frédéric Jameson, on peut supposer que l'image sonyenne a une « situation historique concrète » et, de ce fait, « des conséquences politiques propres »¹²²³. Aussi le « fleuve de la paix » doit-il être lu comme une allégorie de la situation de la communauté Kongo, et plus largement de la nation congolaise. Cette lecture semble d'ailleurs confirmée par Sony qui désigne son pays comme « la patrie de l'eau ». Par ailleurs, le sens littéral et le sens figuré fonctionnent bien « simultanément »¹²²⁴, tous deux s'enrichissant mutuellement, et c'est là ce qui constitue la puissance de l'allégorie politique selon Frédéric Jameson. Les formules comme la « patrie de l'eau » et le « fleuve de paix » fonctionnent effectivement en chiasme, associant l'amour du pays et le désir d'harmonie lié au fleuve. Ainsi le cours d'eau paraît-il serpenter parmi les valeurs collectives kongo, s'accrochant à elles pour créer une allégorie que l'on pourrait qualifier d'*écopolitique*.

Dans l'entretien de Buenos Aires où Sony se souvient de sa grand-mère, il commence par lire son poème « Ngana Kongo »¹²²⁵, en langue kikongo. Tout en expliquant la signification de ce poème, il décrit son pays :

c'est un poème qui parle de mon pays, du Congo, [Kongo ?], qui est bien sûr la patrie de l'eau, parce qu'il y a le fleuve, le grand fleuve qui ramasse toutes les eaux de l'Afrique centrale, de ce qu'on appelle le Bassin du Congo, et qui amène ses eaux à la mer. Et, également, le Congo pour certains, c'est un réservoir de matières premières. Mais pour nous c'est la patrie de l'eau, la patrie aussi des légendes, des hommes, c'est ma patrie à moi-même et à tant d'autres hommes. Bon. Ce poème, c'est un jeune garçon qui se demande d'où vient le Congo : d'où vient le Congo fleuve – toute l'eau qui sort du Congo, d'où vient-elle ? – et également toutes les légendes et toute l'histoire du Congo – ce jeune homme demande : d'où viennent-elles ? Et il essaye d'interroger chaque chose, alors il commence par interroger la lune. [...] Il demande à tous les éléments qu'il rencontre. Alors il arrive simplement à la conclusion que le Congo vient de son cœur. [...] Alors il se rappelle des héros [...] qui sont morts pour le Congo¹²²⁶.

Sony refuse d'emprunter le point de vue capitaliste qui considère le fleuve et ses environs comme une opportunité économique et commerciale – « un réservoir de matières premières ». Selon lui, le fleuve qui irrigue les terres du Congo rassemble des mythes, des éléments naturels et des hommes : ainsi se forme l'allégorie sonyenne du Congo, ou Kongo. Lorsque le jeune garçon se demande « d'où vient le Congo ? », Sony précise bien qu'il s'agit à la fois du Congo fleuve et du Congo pays, voire du Congo légendaire. C'est pourquoi, après avoir interrogé les existants naturels, le garçon du poème va se souvenir des héros congolais mythiques, comme pour rassembler tous ces éléments en une seule et même représentation de l'histoire du Congo.

¹²²³Frédéric Jameson, *art. cit.*, p. 58.

¹²²⁴*Ibid.*, p. 47.

¹²²⁵Voir Sony Labou Tansi, « Ngana Kongo », *Poèmes, op. cit.*, p. 1210. On peut entendre le poème lu par Sony à Buenos Aires : *Ibid.*, 0'57-2'35. On peut également écouter la version lue par Vhan Olsen Dombo et Patrice Yengo à la maison de la poésie, le 9 décembre 2019, 1'08"40-1'12". URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TY7RkBGITZc>

¹²²⁶Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires, *Ibid.*, 2'30"-4'30", (transcription personnelle).

Dans la mesure où « la littérature et les lieux [sont] indissociables l'un de l'autre [...] sans que l'une se tienne à distance des autres pour les contempler¹²²⁷ », comme nous le suggérons dans notre article collectif sur les enjeux éthiques de l'écopoétique, le poème se déploie comme une allégorie écopoétique. Par ailleurs, puisqu'elle est liée au Congo « pays », l'allégorie écopoétique sonyenne est inséparable d'une lecture politique. L'expression « patrie de l'eau » est d'ailleurs symptomatique de l'alliance essentielle entre la politique – contenue dans le nom-tête *patrie* – et l'environnement, avec le complément du nom « de l'eau ». Le choix du nom « patrie » n'est pas anodin puisqu'il contient déjà l'idée de la terre, la *patrie* désignant la terre des pères. De fait, la dimension écologique du poème sonyen est politique.

En outre, la destinée individuelle du jeune garçon dont parle Sony est à lire comme une allégorie de la situation collective : comme lui, tous les congolais qui cherchent les origines du Kongo sont invités à les porter en eux-mêmes et à s'unir autour de leur amour pour leur pays. Dans le poème « Ngana Kongo¹²²⁸ », le garçon interroge tour à tour la lune, le soleil, les nuages et les étoiles, mais en vain. Ainsi l'allégorie nationale doit-elle être comprise dans l'élargissement cosmique du poème. Le poème épique continue l'allégorie à travers des images telles que « *Kongo nzo ba nkami* », « *Kongo nkat'a nsende / Wele simba lwala lwala* » ou encore « *Kongo dieka Kongo-mpidi* ». Dans la traduction de Patrice Yengo, cela signifie : « le Congo est une fourmilière », « le Congo est une couronne d'épines / Tu y touches, tu te blesses »¹²²⁹, « le Congo est devenu un Congo rampant¹²³⁰ ». Conformément à la définition de Frédéric Jameson, l'allégorie sonyenne du Congo est bien discontinue et hétérogène. Dans son poème, Sony en livre une image composite mais très construite puisque chaque élément de l'allégorie fonctionne comme un attribut du Congo, qui donne à l'ensemble une signification explicite, consciemment élaborée par le poète. La lecture à plus haut sens est balisée par des métaphores ou des personnifications, comme autant d'étiquettes qui orientent l'interprétation allégorique : par exemple, les fourmis illustreraient la force populaire des travailleurs qui bâtissent le Congo et le piquant de la couronne d'épine inviterait à lecture christique de l'histoire congolaise, tout en suggérant le danger de s'attaquer au Congo qui sait se défendre.

1227Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even *et alii*, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.* Pour Arturo Escobar [et l'anthropologie colombienne voire latino-américaine], le savoir universitaire passe par la mise à distance avec son objet, contrairement à la production de savoir dans les mouvements politiques qui passe par un engagement intense. Voir l'introduction de l'ouvrage d'Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la Terre*, *op. cit.*, p. 14.

1228Sony Labou Tansi, « Ngana Kongo », *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1210.

1229*Ibid.*, p. 1211.

1230*Ibid.*, p. 215.

Enfin, l'attachement communautaire au milieu s'explique par le mythe de l'exode Kongo¹²³¹ que rapporte Sony :

Nous autres Kongo sommes un peuple qui n'a que son voyage et rien. Mais ce rien-là n'est pas rien du tout, puisqu'il arrive qu'au cours d'une palabre l'on s'arrête pour dire : « Que disent les yeux de la pierre ? Que dit l'eau ? Que dit la falaise ?... »¹²³²

Les éléments naturels constituent autant de points d'ancrage pour le peuple Kongo qui se rend attentif à leurs présences. L'allégorie sonyenne du Congo est donc un moyen formel et stylistique de relier l'histoire et les légendes congolaises, ainsi que les imaginaires poétiques et le militantisme politique de l'écrivain. La quête du jeune garçon s'inscrit dans une recherche collective et elle n'a de sens qu'en *situation*, selon son histoire politique concrète. D'ailleurs, cette représentation est voulue par le poète qui la construit avec brio : l'allégorie du Congo est bien « préconçue¹²³³ » par Sony qui maîtrise d'ailleurs parfaitement les codes de la métrique Kongo et du genre épique traditionnel, comme l'explique Patrice Yengo¹²³⁴.

En outre, il existe pour Sony un lien inséparable entre un lieu naturel soumis aux prédatons étrangères – le fleuve et la forêt équatoriale – et la menace qui pèse sur le peuple Kongo qui y vit. Par exemple, le tableau de l'holocauste à l'oeuvre dans « l'Empire de l'eau » en 1985, pourrait bien préfigurer le « génocide contre les Kongo [qui] est aux jours d'aujourd'hui mis en route au Congo, en Angola et ailleurs¹²³⁵ » : de la même façon qu'il « lance un SOS forêt tropicale¹²³⁶ », Sony énonce un « appel à la survie au peuple Kongo¹²³⁷ ». Dans sa « Lettre d'un coopéré à un coopérant », l'écrivain congolais décrit la catastrophe mondiale engendrée par « la spécialisation du Kongo en pays exportateur de bois, base même de l'événement de la forêt tropicale¹²³⁸ ». Le Kongo y est représenté

1231 Voir Céline Gahungu, « Le Kongo de Sony Labou Tansi », *art. cit.* La rhétorique religieuse de Kolélas a profondément troublé Sony Labou Tansi, fasciné depuis de nombreuses années par le mythe kongo et persuadé que « [le] destin et [l'] histoire [des Kongo] sont intimement liés à ceux du peuple juif » : Sony Labou Tansi, « Congrès mondial des peuples kongo », [non daté], tapuscrit, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 44/21, Fonds Brazzaville n° 44]. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 405].

1232 Sony Labou Tansi, « Les sources kongo de mon imagination », *art. cit.*

1233 On se souvient qu'Albert Mockel définit l'allégorie comme une « représentation explicite [...] PRÉCONÇUE » par l'écrivain qui lui donne une forme. Voir Albert Mockel, *op. cit.*, p. 120.

1234 Le poème de Sony, qui s'inscrit dans la mouvance de résurrection de la littérature en langue nationale soutenue par le Parti Congolais du Travail dans les années 1980, étonne « non seulement par sa connaissance approfondie de la métrique kongo mais aussi par sa capacité à régénérer le genre épique transmis de génération en génération ». Voir Patrice Yengo, présentation du poème « Ngana Kongo », *Ibid.*, p. 1210. En kikongo, Sony est l'un des rares à maîtriser la langue à ce niveau, il est donc savant et sait se conformer à l'élite kongo. Voir Patrice Yengo à la maison de la poésie, le 9 décembre 2019, 1'40"30. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TY7RkBGITZc>

1235 Sony Labou Tansi, « Congrès mondial des peuples kongo », *art. cit.*

1236 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *Encre, sueur, salive et sang, op. cit.*, p. 147.

1237 Sony Labou Tansi, « Appel de survie au peuple kongo », [1 page en fac-similé, non daté]. Le texte original est conservé à la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges [BFM, SLT 44/21]. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 403].

1238 Sony Labou Tansi, « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *art. cit.*, p. 153.

comme un lieu forestier sacrifié sur les autels du progrès industriel et technologique de l'Occident, ce qui n'est pas sans rappeler « l'holocauste » que Sony décrivait dans « L'Empire de l'eau ».

Par surcroît, l'holocauste équatorial qui préoccupe l'écrivain congolais en vient à s'incarner sur la scène de *L'Arc-en-terre*, sous les traits du personnage Holocauste. Comme dans le *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris, les personnages allégoriques de *L'Arc-en-terre* – Holocauste mais aussi Temps, Corps de Paix, et Menga (qui signifie le sang) – permettent d'activer simultanément le sens littéral et le sens imagé que l'auteur y a explicitement encodé. Le nouveau roi Holocauste pactise avec les monstrueux Hommes-Arbres pour tenter de réduire la sécheresse qui frappe son royaume. Or, il ne fait que le sacrifier au profit des Hommes-Arbres qui vont précipiter sa destruction en imposant la monoculture. Le personnage d'Holocauste autorise donc la lecture à plus haut sens de l'holocauste décrit dans « l'Empire de l'eau ». Ainsi les textes sonyens versent-ils dans l'allégorie davantage que dans le symbole.

Par sa forme allégorique écopolitique, le contrat naturel sonyen révèle donc que la protection d'un lieu ou d'un milieu naturel va de pair avec la défense d'un peuple. Au tournant des années 1980, il ne s'agit plus seulement pour Sony de défendre le Royaume Kongo, opprimé historiquement par la colonisation. Désormais, l'écrivain représente le Royaume Kongo en tant qu'il est, au présent, à la fois livré aux capitalistes étrangers et soumis à l'oppression politique des Mbochi, qui organisent ce que l'écrivain voit comme un génocide. Aussi la défense de la biodiversité peut-elle être complémentée par celle de l'*ethnodiversité*, comme l'a suggéré l'auteur québécois François Paré lors de sa conférence à l'Inalco, intitulée « Le défi de la fragilité. Pour une écologie des langues et des cultures du monde¹²³⁹ ». Dans sa manière d'articuler la communauté politique et la littérature, il me semble que François Paré crée des échos avec l'allégorie de Frédéric Jameson.

Puisque le Congo de Sony est à la fois *la patrie de l'eau et des légendes*, la fragilité environnementale fait planer la menace de la disparition des conditions d'émergence des mythes¹²⁴⁰. François Paré a également longuement parlé des petites littératures qui se caractérisent notamment par « un construit théâtral » tout en étant « traversées par la peur de

1239 Voir François Paré, « Le défi de la fragilité. Pour une écologie des langues et des cultures du monde », conférence à l'Inalco, 10 avril 2019. La conférence a été enregistrée, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4bqxRAYZxOk>

1240 « Symbolisé par la figure de l'enfant qui vient de découvrir un cristal ou une bête, un tel récit était autrefois rendu possible par les rencontres : désormais, "on ne revient pas au jour avec des trésors [...] des choses à dire qu'on est déjà en train de raconter, d'essayer" ». Voir Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even *et alii*, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.* Voir aussi Pierre Bergounioux, *Le Chevron*, *op. cit.*, p. 29.

disparaître¹²⁴¹ ». D'après lui, le colonialisme dissimule un concept plus grand, celui de la *minorisation* qu'il définit comme une « scénographie étroite où l'angoisse se joue à huis clos et s'exprime par la littérature ». On retrouve chez Sony la théâtralisation de l'angoisse de la disparition du peuple Kongo, notamment dans son texte « Appel de survie au peuple kongo » où il exprime bien la fragilité Kongo et la peur de la communauté « de ne plus se dire collectivement, engouffré[e] dans le silence par le discours de la globalisation »¹²⁴², pour le dire avec les mots de François Paré.

Ces réflexions permettent de mieux comprendre l'infléchissement des textes sonyens relevé par Valérie Layraud et Jean-Michel Devésa, mais aussi de discuter leur impression universaliste et symboliste. Pour revenir sur l'élargissement des réflexions sonyennes à l'universel, il faut souligner que le génocide des Kongo a vocation à représenter toutes les fragilités ethniques à l'échelle planétaire :

Les Kongo sont au Congo, en Angola, au Simu a Nzadi, au Nigeria, en Afrique du Sud, en Éthiopie, au Brésil, en Argentine, au Moyen-Orient, aux Antilles, aux États-Unis, à la Jamaïque, en Europe, au Japon, en Amérique latine et ailleurs encore. Notre devoir est de convoquer un Congrès Mondial Kongo. Peut-être le siècle qui vient sera-t-il celui de grands génocides¹²⁴³.

L'énumération des lieux du monde concernés par le risque d'extinction élargit la problématique Kongo à d'autres communautés du globe. Ainsi la fragilité Kongo va-t-elle se mondialisant et s'allégorisant. La mondialisation des injustices préoccupe en effet de plus en plus Sony et l'universalisme militant¹²⁴⁴ que l'on retrouve dans ses textes demeure ancré dans le terroir kongo. Et, de même que la fragilité de la biodiversité va de pair avec celle de l'ethnodiversité, ce sont aussi les « fragilités des valeurs¹²⁴⁵ », comme celle de la paix, qui se font jour au cœur des allégories écopolitiques sonyennes.

1241 François Paré, « Le défi de la fragilité », cf. *cit.*, (notes personnelles prises pendant la conférence).

1242 *Ibid.*

1243 Sony Labou Tansi, « Congrès mondial des peuples kongo », *art. cit.*

1244 On retrouve par exemple le même phénomène dans *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, une pièce de Sony qui se déroule à Soweto car « il y a des Afrique du Sud partout ». Voir Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, *op. cit.*, p. 116.

1245 « Plutôt que de parler de la fragilité de la vie, qui risque de nous faire tourner en rond, je préfère évoquer la fragilité de nos valeurs, qui devrait faire l'objet de toute notre attention : la démocratie, la justice, la liberté, la solidarité, les systèmes de santé et d'éducation... ». Voir Pierre Zaoui, *La Croix*, 15 mars 2020. URL : <https://www.la-croix.com/Debats/Forum-et-debats/Coronavirus-On-peut-tenter-detre-hauteur-nous-arrive-2020-03-15-1201084121>

4.4.4 Des îles et des volcans

Si Frédéric Jameson appelle *allégorie* la forme littéraire qui relie le public et le privé, le poétique et le politique, chez Sony elle assemble également l'environnement, l'imaginaire et la vie collective. Dans ses derniers romans, les lieux isolés où se déroulent les intrigues portent en eux la destinée de la communauté qui y vit. Ce sont par exemple l'île des solitudes dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, le volcan dans *Les Yeux du Volcan* et l'île d'Hoscar Hana dans *Le Commencement des douleurs*. Aussi peut-on les lire comme des allégories écopolitiques.

L'île des Solitudes dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, le thème de la solitude éponyme est omniprésent : la solitude d'Estina Benta tuée par son mari Lorsa Lopez à l'ouïe et au su de tous ; la solitude du meurtrier repentant qui « en signe de deuil [...] se planta sept clous qu'il appelait "les solitudes"¹²⁴⁶ » ; la solitude de Valancia qui attend l'arrivée de la police ; la solitude orgueilleuse de la narratrice libérée de son amant infidèle à la fin du roman ; la solitude de l'île des Solitudes murée dans son silence insulaire face aux furies océanes ; la solitude finale de Lorsa Lopez unique détenteur de la vérité de son crime. Dans la mesure où elle pourrait condenser toutes les solitudes hétérogènes du récit en une même représentation imagée, l'île des Solitudes peut être lue comme une allégorie écopolitique. D'ailleurs, elle est surchargée de signes et apparaît elle-même triplement solitaire dans le roman : par son nom, sa nature géologique insulaire et l'isolement de Lorsa Lopez qui se réfugie en elle. On peut relever en particulier quatre manières d'associer l'environnement naturel de l'île des Solitudes à des préoccupations politiques, comme autant de façons de signifier sa nature allégorique qui s'élabore au fur et à mesure du roman.

En premier lieu, le meurtrier féminicide erre dans Valancia en « beugla[nt] l'hymne des Sept Solitudes¹²⁴⁷ », avant de s'aller reclure dans l'île des Solitudes. Cependant, si Lorsa Lopez chante en solitaire, il est loin d'être isolé car toute la communauté l'observe :

Lorsa Lopez était devenu notre mauvaise conscience à tous : nous l'avions regardé tuer sa pute. [...] Nous le regardions comme s'il avait été nous tous, comme si nous lui avions prêté nos bras pour commettre son crime¹²⁴⁸.

¹²⁴⁶Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 35.

¹²⁴⁷*Ibid.*, p. 38.

¹²⁴⁸*Ibid.*

Le polyptote du verbe *regarder* crée un écho entre le temps du meurtre, au plus-que-parfait, et le temps des regrets communautaires, à l'imparfait. Dans ces deux moments, la destinée individuelle du personnage de Lorsa Lopez apparaît simultanément liée au devenir de la communauté qui le contemple. On retrouvait le même mécanisme d'élargissement politique que dans le poème de Sony « Ngana Kongo¹²⁴⁹ », où les interrogations du petit garçon sur sa patrie représentent simultanément celles de la collectivité tout entière. Et c'est bien là la définition de l'allégorie politique selon Frédéric Jameson. En effet, à la fin du récit, le refuge du féminicide est devenu l'emblème de la tragédie de la communauté esseulée : « nous ne sommes plus qu'une île¹²⁵⁰ », déclare Lorsa Lopez. Et l'image de l'îlot social renvoie aussi à un aspect concret de la situation de Valancia, puisqu'elle évoque la montée des eaux.

En deuxième lieu, Lorsa Lopez prétend qu'il peut lire « la longue histoire des Kattaratontes dans les pierres et les craies de l'île des Solitudes¹²⁵¹ ». La légende raconte que les Kattaratontes qui étaient les premiers habitants de la Côte avaient le surnom d'« hommes-arbres » parce qu'ils étaient gigantesques et qu'ils descendaient de l'atlantosaure. Ce récit n'est pas sans rappeler « la célèbre légende de l'exode » des Kongo fuyant des dinosaures et des animaux « si grands qu'on les prenait pour des buissons »¹²⁵², comme le rapporte Sony dans son texte « Les sources Kongo de mon imagination ». Ainsi l'île des Solitudes apparaît-elle comme un livre des origines du royaume Kongo¹²⁵³ et elle donne une assise à l'histoire de son peuple. En outre, le roman raconte que des Blancs exploitent des mines autour de l'île des Solitudes et qu'ils s'y sont installés pour trouver une explication scientifique au cri de la falaise. Afin d'élucider le mystère, ils y ont prélevé de la roche. L'île des Solitudes inscrit donc également dans ses pierres les invasions et spoliations coloniales. Le décryptage de l'image de l'île ne peut donc être que situationnel, avec des conséquences politiques, ce qui constitue là encore l'une des particularités de l'allégorie politique de Frédéric Jameson.

En troisième lieu, l'île des Solitudes offre l'occasion d'une réflexion universelle sur la condition humaine : « la grande réalité de l'homme, c'est sa solitude infinie, jusqu'au tombeau¹²⁵⁴ », pense la narratrice à la fin du roman. Cette méditation existentielle s'ancre

1249 Sony Labou Tansi, « Ngana Kongo », *Poèmes, op. cit.*, p. 1210.

1250 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez, op. cit.*, p. 186.

1251 *Ibid.*, p. 80.

1252 Sony Labou Tansi, « Les sources kongo de mon imagination », *art. cit.*

1253 Céline Gahungu opère elle aussi un rapprochement entre *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et le texte de Sony, « Les sources kongo de mon imagination » (*Ibid.*), à propos du chant en kikongo que chante Estina Bronzari et qui porte, lui aussi, sur le mythe de la création du royaume Kongo et la migration des Kongo pour fuir les monstres-dinosaures. Voir Céline Gahungu, « Le Kongo de Sony Labou Tansi », *art. cit.*, note 51.

1254 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez, op. cit.*, p. 155.

dans la géologie de la Côte et trouve sa réalité grâce à l'île des Solitudes que la narratrice est en train de contempler. En retour, cette maxime donne une dimension philosophique à la Côte. C'est donc par un point très local et terrestre que la Côte devient universelle. Et, encore une fois, la dimension transcendantale du lieu est inscrite dans l'histoire individuelle et collective. C'est ce que suggère la Tante Mangala à la narratrice délaissée par son amant :

chacun doit essayer de bien conduire sa solitude. [...] La terre, la falaise, le sable, le vent... La Côte métaphysique ! Nos ancêtres l'ont ainsi voulue. Nous ne sommes pas le nandous de Nsanga-Norda¹²⁵⁵.

La destinée individuelle de la narratrice Gracia s'inscrit donc dans l'histoire d'une lignée et dans un lieu, la Côte. Par surcroît, la dimension métémpirique de cette dernière fonde également l'existence de toute la communauté et la distingue collectivement des autres sociétés.

En quatrième lieu cependant, l'île des Solitudes pourrait figurer un isolement qui n'en est pas un. Des indices tendraient à révéler que, finalement, sa nature solitaire évolue. Par exemple, le récit mentionne le fait que l'île murmure une prière : alors qu'on la croyait muette et coupée du monde au large de la Côte, l'île récite un notre Père¹²⁵⁶ et, ce faisant, se relie à Dieu. De même, elle se retrouve embrassée par l'écume des eaux à la fin du roman¹²⁵⁷ : comme le pluriel de son nom le laissait d'ailleurs entendre, l'île *des Solitudes* n'est finalement pas si seule. Les liens cosmiques qui s'assemblent autour de l'île font écho à la solitude de Lorsa Lopez qui trouve à s'épancher dans les pierres et les étoiles. Tandis que les habitants l'écoutent parler de l'île des Solitudes, il délivre l'ultime réflexion du roman : « ce crime n'était pas mon crime à moi tout seul... après tout !¹²⁵⁸ ». Aussi l'allégorie politique sonyenne s'inscrit-elle dans le cosmos, pour représenter la destinée de toute la communauté de Valancia par le biais de son environnement naturel.

Dans *Les Sept Solitude de Lorsa Lopez*, l'allégorie est donc construite autour d'un élément naturel, l'île des Solitudes, dont la *senefiance* révèle l'histoire de la communauté. En outre, l'écopolitique sonyenne trouve encore une fois une dimension sacrificielle : l'île des Solitudes représente « un crime communautaire », c'est-à-dire « une manière d'holocauste »¹²⁵⁹, comme le glosent les habitants de Valancia. De même que dans *L'Arc-en-terre* et de « L'Empire de l'eau », la hantise de l'holocauste revient pour interroger le devenir de la communauté. Il me semble donc que cette préoccupation de Sony n'a rien de symboliste ou d'uniquement universaliste : elle se traduit très concrètement par l'idée du

1255 *Ibid.*, p. 176.

1256 Voir *ibid.*, p. 180.

1257 Voir *ibid.*, p. 196.

1258 *Ibid.*, p. 201.

1259 *Ibid.*, p. 34-35.

génocide des Kongo en cours ainsi que par l'image du Royaume Kongo éventré par les exportateurs de bois, joignant les préoccupations de Sony pour l'éthnodiversité et la biodiversité. Dans cette mesure, l'allégorie sonyenne finement élaborée autour de l'île des Solitudes peut être qualifiée d'*écopolitique*.

L'île des Solitudes devient volcan dans *Les Yeux du Volcan*

Comme dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, l'île des Solitudes que l'on retrouve dans *Les Yeux du Volcan* n'est pas un simple élément de décor. Cependant, la clé de sa charge allégorique ne se trouve plus dans son caractère solitaire car l'île des Solitudes se métamorphose en volcan. Elle figure l'idée d'une éruption bouillonnante et c'est elle qui construit l'allégorie écopolitique dans *Les Yeux du Volcan*. Deux exemples permettent notamment de révéler la nature volcanique de l'île. L'histoire raconte que, lorsque Alvano était enceinte du futur adjudant Benoît Goldman, « un hercule de bronze¹²⁶⁰ », elle rêvait toutes les nuits que la mer se mettait à bouillonner jusqu'à se changer « en océan de feu bleu », que les maisons devenaient cendres et que « l'île des Solitudes poussait comme une flèche dans le ciel »¹²⁶¹, avant que tout s'enflamme. L'apocalypse décrite ressemble fort à une éruption volcanique, dont le cratère serait situé sur l'île des Solitudes devenue dôme. Ensuite, on retrouve l'image à la fin du roman. Le bruit court que le colonel Ignacio Banda qui doit mener la révolution s'est réfugié sur l'île des Solitudes, alors qu'on le croyait mort. La rumeur s'enflamme sans qu'on puisse vérifier la nouvelle car « personne n'avait pu accoster sur l'énorme rocher conique qu'est Solitudes¹²⁶² ». Là encore, l'île des Solitudes a pris la forme d'un volcan.

À cet égard, l'île des Solitudes pourraient être l'une de ces « îles océaniques¹²⁶³ » dont parle Gilles Deleuze dans *L'Île déserte*. Reprenant la distinction géographique qui existe entre les îles continentales et les îles océaniques, le philosophe réfléchit aux rapports que l'imagination humaine entretient avec l'île déserte. Sa typologie permet d'interpréter le changement de l'imaginaire insulaire qui s'opère entre *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et *Les Yeux du Volcan*. Dans le premier roman, l'île des Solitudes s'apparenterait davantage aux « îles continentales » qui naissent accidentellement d'une érosion terrestre et dérivent de la Côte. En ce sens, elle « nous rappell[e] que la mer est sur la terre, profitant du moindre affaissement des structures les plus hautes », comme l'explique Deleuze, ce que la montée

1260 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 82.

1261 Ibid., p. 83.

1262 Ibid., p. 185.

1263 Gilles Deleuze, *L'Île déserte, textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Laboujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 11.

des eaux à la fin du récit sonyen semble confirmer. À l'inverse, dans le second roman, l'île des Solitudes ferait partie des îles « originaires » qui « surgissent d'éruptions sous-marines »¹²⁶⁴, pour témoigner des forces telluriques demeurées sous la mer, dans les profondeurs. À ce titre, elle montre que « la terre est encore là, sous la mer, et rassemble ses forces pour crever la surface¹²⁶⁵ », dit encore Deleuze. Ainsi les îles sonyennes manifestent-elles tantôt le pouvoir océanique, tantôt la puissance tellurique. En cela, elles sont le signe des forces environnementales qui les font naître, comme pour rappeler aux habitants de la Côte que eux aussi dépendent d'elles, voire pour les inviter à « recommencer le monde¹²⁶⁶ » avec elles. Selon l'idée de Deleuze en effet, l'imaginaire insulaire serait un rêve d'une séparation, indissociable de celui d'une recreation¹²⁶⁷ : telle pourrait-être l'enjeu de la révolution idéale qui point dans le roman de Sony.

Île et volcan sont en étroite relation avec les colonels Benoît Goldman et Ignacio Banda, deux révolutionnaires interdits de séjour à Hozanna – comme mentionné dans les premières lignes de l'*incipit*¹²⁶⁸. Tandis qu'Ignacio Banda s'exile sur l'île des Solitudes, le père de Benoît Goldman le place sous le parrainage volcanique lorsqu'il le rebaptise : « ton nom d'homme sera Madioni, ce qui signifie "Les yeux du Volcan"¹²⁶⁹ ». En même temps qu'il lui révèle son nom d'adulte, le père recommande à son fils de ne jamais trahir ses ancêtres en vendant la terre qui appartenait à leur lignée. Par ce baptême, Benoît Goldman devient un veilleur des terres lignagères, et son nouveau rôle est d'autant plus crucial qu'une partie de celles-ci a été confisquée par les Autorités¹²⁷⁰. Le tellurisme du roman paraît donc allégoriser l'élan d'une révolution ou d'une résistance.

De plus, « les yeux du Volcan vous regardent » devient une formule mana que l'on retrouve tout au long du récit. D'une part, elle constitue le mot de passe que les révolutionnaires s'échangent, à l'exemple de Claudio le fou et du Colosse (qu'on découvre être le colonel Sombro). D'autre part, elle prend la tonalité d'une menace, lorsque le Colosse répète au fou qui s'apprête à l'assassiner : « vous ne pouvez pas me tuer : les yeux du volcan vous regardent¹²⁷¹ ». Après son forfait, le criminel exercera à son tour des pressions sur le juge, tandis que celui-ci l'avertit des risques qu'il encourt. Le fou lui rappelle alors que de nombreuses autorités d'Hozanna dépassent la loi et qu'il peut, lui aussi les dénoncer : « les

1264 *Ibid.*

1265 *Ibid.*

1266 *Ibid.*, p. 12.

1267 Voir *Ibid.*

1268 Voir *ibid.*, p. 7.

1269 *Ibid.*, p. 90.

1270 Voir *ibid.*, p. 88.

1271 *Ibid.*, p. 163.

yeux du volcan vous regardent, camarade juge¹²⁷² », conclut-il. Le présage inquiétant d'une éruption semble donc planer sur les autorités administratives et militaires, comme si un volcan omniscient surveillait tous leurs faits et gestes.

Si l'explosion volcanique est un risque réaliste, compte-tenu de la géologie de Hozanna et de la nature sismique de son site, elle peut aussi être lue à plus haut sens. À cet égard, le chapitre 9 qui s'intitule « Les yeux du volcan » donne une indication. Il commence par ces mots : « la nouvelle se répandait comme une flambée¹²⁷³ ». La métaphore de la rumeur en un feu qui embrase la ville entière résonne immédiatement avec l'intitulé volcanique du chapitre, invitant à relier la figure du volcan à l'impétuosité populaire. Aussi les *yeux du volcan* allégorisent-ils à la fois l'idée de révolution individuelle – portée par les deux colonels mais avortée – et collective – représentée par le peuple, et encore à venir.

Le volcan sonyen pourrait faire partie de l'imaginaire de « l'éruption symbolique¹²⁷⁴ », analysé par exemple par Albert James Arnold dans son essai sur *La Littérature antillaise entre histoire et mémoire 1935-1995*. Le volcanisme est en effet très présent dans les littératures antillaises qui interrogent l'histoire esclavagiste et coloniale, comme dans le roman *L'Isolé Soleil* de Daniel Maximin et du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. D'après Albert James Arnold, dans ses œuvres, le volcan joue un rôle rédempteur : « il fera disparaître la "vieille misère" [...] pour transformer le monde colonial et inaugurer une ère nouvelle¹²⁷⁵ ». Or, Albert James Arnold défend l'idée que, chez Césaire, la révolution volcanique demeure à l'état de symbole, à la différence des espoirs révolutionnaire exprimés *Yeux du Volcan* de Sony. Selon le critique, le volcanisme de Césaire est surtout poétique : « les agents de la transformation sont exclusivement naturels », souligne-t-il, « la société humaine la subit plutôt qu'elle ne la provoque ou la réalise »¹²⁷⁶. Dans la mesure où le volcan sonyen prophétise la révolte populaire à venir, l'image dépasse la sphère du symbole et doit davantage être lue comme une allégorie politique.

D'ailleurs, dès l'avertissement de son roman, Sony nous aide à décrypter l'image éponyme du volcan, dont le regard embrasse tout le roman – au risque de l'embraser :

Tout se passe à Brazzaville, ancienne capitale de la France, [...] dans l'attente d'une ultime et improbable révolution. Mais l'Afrique est un volcan. Le monde entier est un autre volcan. Nos peuples sont des volcans et leurs yeux nous regardent : les yeux du ventre n'ont jamais rien pardonné. S.L.T¹²⁷⁷.

1272 *Ibid.*, p. 168.

1273 *Ibid.*, p. 158

1274 Albert James Arnold, *La Littérature antillaise entre histoire et mémoire 1935-1995*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 176.

1275 *Ibid.*

1276 *Ibid.*, p. 177.

1277 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., quatrième de couverture.

Comme l'atteste la mention de Brazzaville et de son histoire coloniale, l'ancrage de l'intrigue se veut résolument réaliste et local. Cependant, Sony y ajoute une dimension figurative à la fois nationale et mondiale. Non seulement l'image du volcan est militante à l'échelle du pays, puisqu'elle incarne l'espoir d'une révolution congolaise, mais elle devient également universelle, portant l'espoir d'un sursaut populaire mondial.

L'île du savant dans *Le Commencement des douleurs*

Enfin, dans *Le Commencement des douleurs*, l'île d'Hoscar Hana prend elle aussi des allures volcaniques. Le savant prévoit en effet qu'elle s'élance hors de l'eau :

Une fois actionnées, les pompes soumettraient les plaques sous-marines aux mêmes forces qui avaient fait jaillir les montagnes. L'Île mettrait quarante-sept jours et quarante-sept nuits à sortir de l'Océan... Le savant rayonnait¹²⁷⁸.

À la manière des volcans, l'île devrait « jaillir » grâce aux pompes artificielles du savant, dont la puissance égale la force sismique naturelle. On se souvient qu'Hoscar Hana souhaite offrir une terre fertile aux gens de sa lignée et que son île remplit d'abord ce but humaniste et collectif. Cependant, nous avons également montré que l'île au « ventre plein de trésors » semblait figurer l'entreprise extractiviste du savant, protégée par les autorités et financée par le plutocrate Banos Maya. L'île du *Commencement des douleurs* oscille donc entre la figuration de l'idée de justice – écologique et sociale – et l'image de la spoliation des ressources environnementales d'une communauté, aux mains d'une petite élite économique et politique. Je suggère donc de considérer l'île d'Hoscar Hana comme l'allégorie d'un questionnement écopolitique sonyen, plutôt que d'y voir la représentation d'une idée fermement établie. En effet, nous avons évoqué le fait que Sony considérait *Le Commencement des douleurs* comme un espace fictionnel permettant « de réfléchir sur la place que nous, les humains, laissons à la nature dans le monde où nous vivons¹²⁷⁹ ». Aussi ce roman de « science-fiction¹²⁸⁰ » fait-il émerger en son cœur une île dans le but de représenter le questionnement écologique sonyen, sur les modalités de l'existence des hommes dans le monde et dans la nature.

L'île allégorise la rencontre des problématiques écologiques et sociales, en cela, elle « réélise¹²⁸¹ » le concept d'*écopolitique*, selon le mot d'Alain Damasio. Dans un entretien

1278 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 101-102.

1279 Sony Labou Tansi, « Pourquoi écrivez-vous », entretien avec Sennen Andriamirado, art. cit.

1280 Ibid.

1281 J'adopte ici l'expression de « rééliser les concepts » formulée par l'écrivain Alain Damasio, qui l'emprunte lui-même à l'auteur de science-fiction Serge Lehman. Voir Alain Damasio dans « Rencontre avec Alain Damasio », émission *Mauvais Genres*, France Culture, 4 mai 2019, 18'57" URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/mauvais-genres/rencontre-avec-alain-damasio-0>

qu'il donne à propos de son dernier roman *Les Furtifs*¹²⁸², l'écrivain français explique qu'il cherchait une manière de représenter la société de surveillance, ainsi que les technologies qui la sous-tendent, et qu'il voulait « trouver un envers métaphorique et en même temps physique incarné¹²⁸³ » à cette idée. Cette définition de la représentation en science-fiction est intéressante car elle me permet de compléter la lecture des allégories politiques de Frédéric Jameson en général, et des allégories écopolitiques de Sony en particulier. Il me semble que ces allégories se tiennent effectivement sur le fil entre le réalisme et l'image. Ce fil, que l'on suit sans être ni tout à fait dans le réel ni tout à fait dans le symbole¹²⁸⁴, pourrait être celui de la *concrétude*¹²⁸⁵, selon le néologisme développé par Édouard Glissant pour nommer la vie secrète mais néanmoins concrète des profondeurs telluriques¹²⁸⁶. Ainsi l'île qui jaillit dans le *Commencement des douleurs* est-elle bien une manière pour Sony de *rééliser* les questionnements écologiques qui le taraudent. Tel l'auteur de science-fiction décrit par Alain Damasio, l'écrivain congolais « écrase dans le réel ou fait tomber comme un oiseau en piqué dans le réel des concepts et les rend opératoires dans un récit¹²⁸⁷ ».

Pour conclure sur la lecture allégorique écopolitique des derniers textes de Sony, je voudrais revenir sur la proposition de Valérie Layraud, qui définissait une seconde période de l'écriture sonyenne où les thématiques « se détachent du cadre proprement nationaliste pour se conjuguer au mode universel¹²⁸⁸ ». La définition de l'allégorie nationale forgée par Frédéric Jameson m'a permis de montrer qu'il s'agissait moins d'un appareillage – pour reprendre le mot de Michel Serres – que de nouvelles modalités d'attachement politique : l'ancrage des textes sonyens demeure bien local, ce qui n'interdit aucunement l'élargissement à l'universel. Bien au contraire, le recours à l'allégorie permet de maintenir ensemble les deux échelles : elle s'offre comme une forme littéraire où des lieux et des existences peuvent entrer en négociation avec d'autres terrains, à d'autres échelles, et d'autres manières d'exister. Aussi l'infléchissement écologiste de Sony implique-t-il des changements de terrain textuels et de forme d'écriture, dont fait partie l'allégorie.

L'allégorie écopolitique sonyenne constitue un lieu stylistique propice à l'examen des « processus par lesquels se créent les entités qui constituent un monde particulier, processus

1282 Voir Alain Damasio, *Les Furtifs*, op. cit.

1283 Alain Damasio dans « Rencontre avec Alain Damasio », cf. *supra*, 18'40".

1284 Voir Valérie Layraud, « Sony Labou Tansi ou *L'Aventure ambiguë* du théâtre », art. cit. Voir aussi Jean-Michel Devésá, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit., p. 82.

1285 Voir Édouard Glissant et François Noudelmann, *L'Entretien du monde*, op. cit., p. 65.

1286 L'idée de la *concrétude* glissantienne rejoint l'image des îles deleuzienne. Voir aussi Gilles Deleuze, *L'Île déserte*, op. cit., p. 11.

1287 Alain Damasio dans « Rencontre avec Alain Damasio », France Culture, cf. *supra*, 18'52".

1288 Valérie Layraud, « Sony Labou Tansi ou *L'Aventure ambiguë* du théâtre », art. cit. Voir aussi Jean-Michel Devésá, *Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 82.

qui impliquent bien souvent des négociations dans les domaines du pouvoir », qui définissent « l'ontologie politique »¹²⁸⁹ dont parle Arturo Escobar. D'une part, l'ontologie telle que la conçoit Arturo Escobar ne sépare ni les individus des communautés, ni le corps de l'esprit, ni le capital des insectes. À l'instar de l'allégorie politique de Jameson qui relie le public et le privé, le poétique et le politique, l'inconscient et la vie sociale, elle doit être pensée comme une continuité, où « la vie est peuplée d' "individus" qui manipulent des "objets" dans le "monde" »¹²⁹⁰. Lorsque Sony représente le fleuve, il le conçoit comme un milieu vivant, mais également comme une patrie pour les êtres humains et un environnement naturel soumis aux prédatations. D'autre part, l'ontologie politique porte en elle la capacité d'*énacter* un monde : « les ontologies existent, "s'énactent", au travers de pratiques », explique Arturo Escobar, « loin de se limiter à des imaginaires, des idées ou des représentations, elles se déploient sous la forme de pratiques concrètes »¹²⁹¹. En ce sens, les allégories écopolitiques sonyennes doivent être prises au sérieux : en représentant des constructions de mondes autour du fleuve, des îles ou du volcan, elles *énactent* des mondes où les éléments naturels ont une existence concrète, indissociable de celles des êtres humains qui figurent dans les textes. L'allégorie écopolitique sonyenne permet à la fois de représenter et d'analyser les rencontres et les interactions entre des existences individuelles ancrées dans des terrains de vie et des destinées collectives, entre des lieux isolés et des interrogations existentielles plus vaste, entre des préoccupations écologiques, politiques ou sociales et une poétique tellurique. Enfin, dans la vision d'Arturo Escobar, l'ontologie est une sorte de lieu d'existence au sein duquel des acteurs sociaux incarnant différentes logiques et pratiques culturelles entrent en conflit ou entrent en « négociation »¹²⁹². Aussi les affrontements sonyens entre le monde équatorial et le monde européenisé – le monde d'eau et de boue et celui des moteurs, le monde des bambous et celui des sapins – dessinent-ils moins un univers symboliste qu'ils ne définissent de véritables *ontologies politiques*.

Pour finir, le contrat naturel sonyen qui nous occupait dans ce chapitre se fonde surtout sur des complémentarités entre les êtres vivants – humains et non humains. Elles se déclinent dans les textes comme autant de manières kongo de négocier avec la nature, de s'ancrer dans des lieux et d'y lutter contre les holocaustes locaux et universels en cours. Interrogeant la place que les êtres humains ont au sein de la nature, l'écologie kongo ne saurait être

1289 Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, op. cit., p. 115.

1290 *Ibid.*, p. 114.

1291 *Ibid.*

1292 *Ibid.*

exclusive. Refusant d'être seulement kongo, la négociation avec la nature selon Sony est un appel à tous les hommes, ouverte au monde. Si une telle écologie en appelle à restreindre l'empire de tous les êtres humains de la planète, elle n'en retire aucune puissance ni aucune gloire. Bien au contraire, affirme Sony dans un entretien de la fin de l'année 1990 : « Moi, Sony Labou Tansi, je suis Kongo. Mais j'ai aussi une capacité d'ouverture sur les autres¹²⁹³ ». Écrire c'est donc négocier et négocier c'est s'ouvrir. De la même manière que les gestes de sa grand-mère inspirent l'écrivain, l'expérience de la négociation kongo informe son écriture :

Dire et négocier ses propres contradictions, semer le doute aux quatre coins des choses, voir plus loin que la « visibilité », être tous les comptes faits une espèce de vagabond du dire... [...] Je le sais : mon état civil est pourri, parce qu'il tue les frontières. Il me négocie à moi de manières toujours différentes. Il me négocie à l'autre qui tous les comptes faits est un autre, et qui, pour que la magie de l'existence ait son sens, doit être et rester un autre. Même si l'autre me donne la trouille. Même si l'autre me panique. L'autre m'encercle. L'autre est trop ample et trop béant¹²⁹⁴.

La négociation de l'*état civil* dont parle Sony a bien sûr trait à son identité kongo. Cependant, cette existence d'apparence très communautaire est en réalité le gage d'un élargissement existentiel. Selon la logique sonyenne en effet, les frontières s'abolissent dès lors qu'on est « kongo, c'est-à-dire *muntu*, c'est-à-dire homme¹²⁹⁵ ». On comprend mieux pourquoi la négociation avec la nature est aussi une manière de *se négocier*, en se reliant avec d'autres êtres humains. L'identité kongo de Sony est une manière différente d'exister, au même titre que tous les autres hommes du monde entier :

parce que les problèmes des hommes se ressemblent. On parle tous de la même chose : la mort, l'amour, la haine, la violence, la duperie¹²⁹⁶...

C'est dans cette *ressemblance-dissemblance* qu'il faut comprendre l'universalisme des derniers textes sonyens. En répondant à l'obligation contractuelle de la « nouvelle loi globale » d'un amour universel pour la Terre physique, le contrat naturel de Sony n'en oublie cependant pas l'obligation contractuelle de la « vieille loi locale »¹²⁹⁷ qui l'attachait au sol de ses ancêtres. À la figure de l'humain astronaute forgée par Michel Serres, Sony répond donc par des allégories écopolitiques élaborées à partir de lieux : le contrat naturel sonyen est avant tout une question de complémentarité entre des existences et des terrains de vie.

1293 Sony Labou Tansi, « Pourquoi écrivez-vous », entretien avec Sennen Andriamirado, *art. cit.*

1294 Sony Labou Tansi, « Comment je crois être écrivain », *art. cit.*

1295 Sony Labou Tansi, « Pourquoi écrivez-vous ? », *art. cit.*

1296 Sony Labou Tansi, « On dit que je suis pessimiste, on se trompe », entretien avec Oumarou Ali, *Sahel Dimanche*, 14 février 1988. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 240].

1297 Michel Serres, *Le contrat naturel*, *op. cit.*, p. 82.

Chapitre 5. « Conversation » tellurique

Pour négocier avec la nature, la grand-mère de Sony s'assoie et demande à la terre une « conversation ». Puis, elle se met à lui parler pour la prévenir de ses projets de culture de pommes de terre. Cependant, comme on a déjà commencé à le remarquer, alors que la conversation suppose un échange de propos, la terre ne parle pas. On présume qu'elle accepte les modalités de la négociation d'après le fruit qu'elle offre à la cultivatrice, à la fin. Dans cette mesure, la terre n'a-t-elle d'autre langage que celui d'offrir ses bienfaits aux humains ? Ne peut-elle pas entrer plus tôt en négociation avec eux ? À travers les personnages de la Kimpa Vita et du vieux Georges, Sony représente la manière dont des êtres humains peuvent porter la parole de la terre ou de l'arbre et négocier en leur nom. On en a déduit que le contrat naturel sonyen repose sur l'existence d'une complémentarité essentielle entre les êtres humains et la nature. Je fais l'hypothèse que la conversation est l'un des moyens privilégié de la négociation et il s'agira de vérifier si cette complémentarité se manifeste aussi en termes discursifs dans les œuvres sonyennes.

Sony lui-même conçoit son écriture comme une parole adressée, qui puisse se penser en termes d'échange. Au seuil de sa pièce *Monologue d'or et noces d'argent*, il avertit :

Notre époque, plus que n'importe quelle époque de l'histoire des hommes, a besoin de deux essentielles priorités. D'une part le dialogue réel par la communication réelle et une parole qui lui montre tous les sens d'un mot vital. D'autre part la responsabilité devant le pouvoir.

Pour cela, il faut donner un langage à toutes les paroles.

En Afrique, tout parle depuis la voix des morts jusqu'aux instruments de musique, à la feuille qui vous regarde devant les yeux.

Tout parle à très haute voix : un élément de décor, une forme, un chant, un son, une voix d'homme ou de femme. Cela doit être passionnant de donner un langage à toutes ces voix qui parlent. Il suffit d'un prétexte¹²⁹⁸.

À la forme d'adresse monologale de la « civilisation du gaspillage » qu'on a déjà évoquée, qui refuse de se penser en termes de réciprocité et s'impose comme l'unique manière de parler, Sony oppose le « dialogue », la « communication réelle » et la « parole ». Là encore, la relation sonyenne suppose de rendre possible l'expression des différences et leur maintien : en la matière, la conversation ne saurait faire exception. Pour que l'échange conversationnel puisse vraiment avoir lieu, il s'agit de faire entendre les différences. Sony insiste donc sur le fait qu'« il faut donner un langage à toutes les paroles » : tel pourrait être l'art écopoétique sonyen. Deux principes d'écriture découlent de cette poétique : d'une part, la nécessité d'imaginer un *prétexte* qui préside à l'émergence de ces voix ; d'autre part, l'exigence

¹²⁹⁸Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 8.

d'ajuster le langage poétique à ces voix que l'écrivain africain sait entendre. De fait, le terme d'écologie prend tout son sens : il s'agit bien de transmettre le *logos* au sens premier de « parole », celle de l'*oïkos*, autrement dit la demeure des hommes¹²⁹⁹.

Reste à savoir si ce langage peut être entendu et dans quelle mesure il est efficace, pour nouer un échange de type conversationnel entre les humains et la terre. Car, comme le disent les deux femmes dans la pièce *Monologue d'or et noces d'argent*, ce langage est étonnant : lorsque le vieillard raconte à Colette et Charlotte que le soleil se lève la nuit pour parler à l'arbre, Colette voit ce geste comme une « étrangeté », tandis que Charlotte trouve cela « inouï »¹³⁰⁰. L'adjectif est intéressant parce qu'il peut à la fois qualifier un phénomène extraordinaire, en écho à l'*étrangeté* que voit Colette, ou être employé pour désigner ce qu'on n'a jamais entendu, voire ce que l'on ne peut pas entendre. À ce titre, les manifestations naturelles sonyennes peuvent-elle être *entendues* – *rendue audibles* autant que *compréhensibles* – pour les êtres humains qui les perçoivent ?

Dans l'avertissement de *Monologue d'or et noces d'argent*, Sony insiste également sur le fait que le *pouvoir* de parler et de se parler implique une forme de *responsabilité*. Si la parole se conçoit comme un espace d'échange, elle rappelle aussi l'existence d'un monde en partage. On retrouve chez Malcom Ferdinand par exemple une façon similaire de concevoir l'écologie. Partant du postulat selon lequel « *la Terre est la matrice du monde* », Malcom Ferdinand définit l'écologie comme « une confrontation à la pluralité, aux autres que moi, visant l'instauration d'un monde commun¹³⁰¹ ». De ce fait, l'écopoétique se donne comme la mise en forme littéraire de cette relation aux altérités issues de la même Terre¹³⁰², de façon à créer une communauté d'existences. À cet égard, la complémentation des dissemblances dont on a déjà parlé serait l'une des manifestations poétiques possibles d'une telle définition de l'écologie.

Afin d'éprouver l'idée qu'il existe des complémentarités entre les lieux et les actants par le biais de la parole, je fais l'hypothèse que l'existence d'une Terre matricielle *s'énonce* dans les textes de Sony. Ce chapitre s'inspire de réflexions que j'ai eu l'occasion de développer dans des communications, lors de colloques qui m'ont permis d'affiner mes recherches¹³⁰³. En

1299 Voir Alice Desquilbet, « Faire entendre la voix de la terre pour parler aux hommes, élaboration d'une écopoétique sonore chez Sony Labou Tansi », Actes du Colloque « Oralité et mondialité : la langue dans la littérature française et francophone » (Université des Antilles, Guadeloupe, février 2019), Honoré Champion, à paraître.

1300 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 23.

1301 Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 40-41.

1302 C'est aussi ce qu'Arturo Escobar appelle les *plurivers*, nous y reviendrons. Voir Arturo Escobar, *Sentir-Penser avec la Terre*, op. cit., p. 129.

1303 Voir Alice Desquilbet, « Les cataclysmes des lois du marché. Profits et prophéties cosmocidaïes chez Sony Labou Tansi », Colloque international Écocritique(s) et catastrophes naturelles. Sciences humaines et

effet, les derniers textes de Sony offrent de nombreux exemples de ce qu'on pourrait appeler un langage de la nature ou des manières de faire entendre sa voix. Ce sont les modalités poétiques de la conversation tellurique et les conditions de possibilité d'un échange avec les humains que j'aimerais étudier ici. Peut-être pourra-t-on alors qualifier plus précisément cette énonciation prodigieuse, en choisissant de la considérer comme une *voix*, une *parole*, un *dire* ou un *langage*¹³⁰⁴.

5.1 Dialoguer avec la terre qui crie

Les derniers textes de Sony sont caractérisés par le fait remarquable que les éléments naturels se manifestent de façon sonore. Dans son article sur « Le Kongo de Sony », Céline Gahungu s'est attachée à décrire ces phénomènes où « les falaises crient et la terre parle dans le chaos des éléments déchaînés », pour montrer que « l'espace kongo est caractérisé par une propension vitaliste »¹³⁰⁵. Je souhaiterais les analyser dans une perspective écopoétique, en m'intéressant surtout à l'enjeu énonciatif qui consiste à trouver comment hommes peuvent dialoguer avec la terre qui s'anime.

Les trois derniers romans de Sony font entendre les cris de la terre. Celle-ci tente de se faire entendre des êtres humains, alors même qu'ils ne semblent ni la comprendre ni même lui répondre. Leur sidération face à cette irruption est telle que la conversation avec la nature qui crie semble impossible. À moins que l'écriture sonyenne ne s'appuie sur une énonciation écopoétique particulière, pour qu'une sorte de dialogue puisse s'établir entre les êtres humains et la nature. En effet, un tel échange se produit d'abord par le biais de récits telluriques, faisant émerger une voix collective humaine reliée à la terre. Dans ce cas, la complémentation nominale joue un rôle important pour ancrer les cris de la nature mais aussi les légendes et les communautés humaines dans la terre.

sciences naturelles : regards croisés (XXe-XXIe siècles) (Université Clermont Auvergne, 26-27 novembre 2020), à paraître ; « Faire entendre la voix de la terre pour parler aux hommes, élaboration d'une écopoétique sonore chez Sony Labou Tansi », *art. cit.* ; « L'écriture de Sony Labou Tansi, un observatoire de la catastrophe mondiale » *art. cit.* ; « La poétique de l'anthropocène, un "présent sans avenir" dans *Les Sept Solitudes* de Sony Labou Tansi », *Revue Traits-d'Union « Le(s) Présent(s) »*, n° 9, Presse Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 17-23. URL : http://www.revuetraitsdunion.org/wp-content/uploads/TU-Alice-Desquilbet_La-poétique-de-lanthropocène-p.17-23.pdf

1304 l'idée de m'interroger sur la distinction opérante chez Sony entre *parler* et *dire* me vient d'une suggestion de Julie Peghini, lors du comité de suivi de ma thèse dont elle faisait partie, en juin 2019.

1305 Céline Gahungu, « Le Kongo de Sony Labou Tansi », *art. cit.*

5.1.1 Les cris de la terre

La manifestation des éléments naturels est un fait remarquable qui permet de caractériser les derniers textes de Sony, en particulier ses trois derniers romans. Effectivement, la terre parle dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du Volcan* et *Le Commencement des douleurs*. Dans la poétique de Sony, l'oralité terrestre – c'est-à-dire la capacité très concrète des non-humains à faire entendre leurs voix – oralise en retour l'écriture, et inversement. À travers la capacité vocale et sonore des éléments naturels, Sony s'emploie à faire sentir au lecteur la *concrétude* de la vie terrestre, selon le néologisme d'Édouard Glissant : la prise de conscience de l'existence de « la profondeur, ce qu'il y a réellement, concrètement, en dessous de l'apparence » est une prémisse essentielle pour établir un échange entre les humains et la terre, parce qu'elle engage à la relation avec les « profonds »¹³⁰⁶. En effet, dans les textes de Sony, la terre crie, et ce n'est pas qu'une métaphore : la dimension sonore de son écriture prend en charge la profondeur terrestre, réellement et littéralement.

Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez : la terre crie pour prévenir les hommes

L'incipit des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* s'ouvre sur la double annonce du meurtre d'Estina Benta, la femme de Lorsa Lopez, et du cri de la terre. Ce dernier est décrit précisément dans une longue première phrase, construite comme une période oratoire. Le récit s'ouvre donc sur le cri de la falaise et c'est elle qui signale le début de l'intrigue et qui permet l'entrée dans la fiction :

La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, [...] à cinq heures du matin, juste au moment où à la mosquée [...] le muezzin [...] venait de crier l'appel à la prière, [...] nous entendîmes la terre crier du côté du lac : une longue série de plaintes, de gargouillements lugubres, une sorte de gargarisme convulsif à l'intérieur des rocs que même la mer sembla écouter un moment. Nous, de la Côte, avions appelé cette étrangeté « le cri de la falaise ». Les gens de Nsanga-Norda avaient parlé de « rire de la falaise », mais cela montrait bien leur stupidité indécrottable. [...]

Le cri avait duré trois minutes mais de Valtano à Nsanga-Norda les gens l'avaient entendu et prétendaient que c'était à cause des bacchanales de la Côte que la terre s'était mise à prêcher. À chanter presque. [...] il y eut ce grondement de la falaise, cette piaillerie infecte, ce clabaudage inexplicable. Cet appel au silence¹³⁰⁷.

Comme dans un jeu d'écho, la terre paraît crier un « appel au silence », en réponse à « l'appel à la prière » du muezzin. Cependant, ce sont les gens de Nsanga-Norda, une ville rivale, qui font ce lien avec le verbe « prêcher » notamment. Ils font une lecture anthropocentrée du cri de la terre et interprètent les manifestations telluriques comme des intentions humaines,

1306Édouard Glissant et François Noudelmann, *L'Entretien du monde*, op. cit., p. 65.

1307Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 13-14.

puisqu'ils parlent d'un *prêche* ou encore d'un *rire* et d'un *chant*. Autant dire qu'ils interprètent mal, nous dit le narrateur. À l'inverse d'eux, le « nous » des habitants de la Côte désigne cela comme une « étrangeté » et s'applique moins à l'expliquer qu'à la décrire, à la faire entendre : dans une énumération, les « gargouillements lugubres » engendrent un « gargarisme convulsif », et la paronomase entre *gargouillements* et *gargarismes* reproduit l'écho du cri de la terre pour le lecteur, l'invitant, comme la mer, à écouter un moment. La terre n'est donc pas personnifiée par le narrateur collectif, la falaise est tout juste animalisée peut-être avec la « piaillerie ». Ce qui compte dans cet incipit, ce n'est pas d'entrer dans un univers merveilleux dans lequel le lecteur suspende son jugement, ou bien de le faire dévier vers une lecture métaphorique ou symbolique. Au contraire, il s'agit d'abord de prendre au sérieux la capacité sonore de la terre et la soudaineté de cette manifestation, d'autant plus que le cri de la falaise dans l'incipit résonne avec l'Avertissement au roman situé à la page précédente : « mon écriture sera créée plutôt qu'écrite simplement¹³⁰⁸ ».

Il me semble donc que si Sony insiste tant sur la description de la matérialité de la falaise en choisissant de se concentrer sur l'aspect sonore, c'est pour mieux *faire sens* : « éveiller les sens aux alentours¹³⁰⁹ », comme le propose David Abram qui redéfinit la notion de vérité à partir de celle de sensibilité dans *Comment la terre s'est tue*. Ainsi, la falaise de Sony *fait sens* parce qu'elle est rendue sensible – et même émotionnable – par le biais de ses manifestations étranges et sonores, mais aussi parce que ses alentours vibrent¹³¹⁰ des êtres sensitifs qui la peuplent.

En effet, relayant les avertissements de Sony qui souhaite que la vie se *râle*, se *beugle*, se *bouge* plutôt que de simplement – insuffisamment – se *vivre*¹³¹¹, des clameurs d'existences multiples vont être relayées dans tout le roman. Le récit bruisse d'un bout à l'autre de toutes les vies qui le composent, comme le montre cette description qui se situe à la fin de l'intrigue :

Là-bas, les pierres murmurent qui, sans doute, rient des malheurs de Nsanga-Norda. Le ciel semble les écouter. Les vagues enfilent cent projets qui éclatent comme des bulles de savon. Cette terre a son coeur enfoui dans la peur de craquer. [...] Les étoiles viennent au ciel par bandes hilares. Cette nuit va

1308 *Ibid.*, « Avertissement », p. 11.

1309 David Abram, *Comment la terre s'est tue, Pour une écologie des sens*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, p. 337.

1310 Dans une perspective un peu différente, Xavier Garnier analyse la vibrations des lieux qui affecte les corps et trouve ses prolongements dans les cataclysmes. Il montre comment certains personnages sonyen exercent une « attraction magnétique » sur les foules, créant une « vibration émotive [qui] se propage par la rumeur comme contact verbal continué ». Voir Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, *op. cit.*, p. 225.

1311 « Mon écriture sera créée plutôt qu'écrite simplement, ma vie elle-même sera plutôt râlée, beuglée, bougée, que vécue simplement » : Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 11.

profondément au fond de mon être. Demain je repartirai à Valancia puisque Nsanga-Norda n'existe plus¹³¹².

Gracia, la narratrice, a quitté Valancia à la suite d'un dépit amoureux pour fuir vers la capitale Nsanga-Norda. Cependant, elle s'aperçoit que, en écho au « cri de la falaise » entendu dans l'incipit, les chuchotements rieurs des éléments naturels et cosmiques se font entendre lorsque les eaux ont englouti Nsanga-Norda. Les résonances entre les bruits de l'incipit et ceux de l'explicit invitent à réinterpréter le sens du « cri de la falaise » initial, qui semblait annoncer un meurtre. Souvenons-nous de la première phrase du roman : « La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, [...] nous entendîmes la terre crier du côté du lac ». Sur lequel des deux faits alarmants fallait-il mettre l'accent ? Le véritable événement romanesque était-il le meurtre d'Estina Benta ou le cri de la terre ? Le lecteur comprend à la fin du roman que c'était peut-être sur le cri de la terre, annonciateur d'autres cataclysmes à venir en plus du féminicide, qu'il fallait s'interroger. La révélation de cette piste de lecture permet de focaliser l'attention du lecteur sur l'animation sonore des éléments naturels, plus intensément encore. Ainsi le roman policier donne-t-il lieu à une enquête de grande ampleur sur un cosmocide en cours.

En effet, les éléments naturels se manifestent par le biais des verbes délocutifs tels que *murmurer* et *rire*, ou bien l'hyperbole sonore des « cent projets qui éclatent », ainsi que la joyeuse métaphore des « bandes hilares ». Puisque la narration se centre sur les expressions sonores d'intentions naturelles – une moquerie, des projections, une inquiétude – de façon sonore, on peut en déduire qu'elle s'emploie à relayer une véritable parole tellurique. Les modalisations, telles que *sans doute*, *sembler* et *comme*, montrent que la narratrice ne saisit pas exactement ce que les éléments veulent dire mais qu'elle tente de les interpréter. Ce faisant, non seulement elle leur accorde de l'attention mais elle leur attribue également la faculté d'exprimer une pensée, un sentiment ou une intention : c'est bien là la définition de la parole¹³¹³. Ainsi, dans cette description des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la nature parle.

En sus d'activer le sens de l'ouïe, l'écriture sonyenne retranscrit les bruits de la terre et du ciel dans une description vive. On trouve des verbes de mouvements comme *enfiler* ou *venir*, ainsi que des images qui expriment l'émersion. Par exemple, la comparaison entre les projets des vagues et des « bulles de savon » évoque une remontée d'idées échafaudées dans les abîmes océanes. De même, la personnification de la terre qui dissimule ses émotions au plus profond d'elle-même préfigure un mouvement d'irruption. Aussi la description est-elle animée, voire animiste au sens d'Isabelle Stengers et de Dider Demorcy qui, dans leur

1312 *Ibid.*, p. 191.

1313 Voir TLFi [en ligne], URL :

préface de l'ouvrage de David Abram, *Comment la terre s'est tue*, définissent l'animisme comme la participation du sensible à ce que nous percevons¹³¹⁴. En effet, on peut voir dans ces images autant de « "suggestions" [...] offertes par le sensible lui-même¹³¹⁵ » et dont la narratrice Gracia se saisit.

Enfin, les bruits du monde paraissent reliés à la voix narrative qui les relaie en les décrivant. Le sème de la profondeur traverse le tableau avec le participe passé *enfoui* et la tautologie « profondément au fond », voire l'adverbe *là-bas* qui crée de la perspective. Tout ceci met en valeur l'existence d'une réalité naturelle bien vivante sous l'apparence paysagère, ce qu'Édouard Glissant appelle la *concrétude*. Conformément à l'idée glissantienne, la *concrétude* sonyenne est gage de relation et celle-ci s'établit dans et avec les profonds : la narratrice sonyenne laisse entrer au plus profond d'elle-même ce que la terre a enfoui et laisse poindre dans la nuit. Tout se passe comme si les profondeurs de tous ces êtres s'épousaient.

Cependant, tout en se laissant envahir, la narratrice demeure présente à elle-même, puisqu'elle décide fermement de repartir le lendemain pour Valancia. La relation qui se noue alors rappelle la manière dont David Abram définit la participation du sensible à nos perceptions, dans son ouvrage *Comment la terre s'est tue* :

chaque présence m'invite à concentrer mes sens sur elle, à laisser, alors que je m'engage dans sa profondeur particulière, les autres objets se fondre dans l'arrière-plan. Lorsque mon corps répond de la sorte à la sollicitation muette d'un autre être, cet être répond à son tour, révélant à mes sens de nouveaux aspects ou de nouvelles dimensions qui, à leur tour, m'invitent à une exploration accrue. Au cours de ce processus, mon corps sentant s'accorde progressivement au style de cette autre présence – à la manière de cette pierre, de cet arbre ou de cette table – alors qu'elle-même semble s'ajuster de son côté à mon style et à ma sensibilité¹³¹⁶.

Dans la description de la nuit telle que la perçoit Gracia, ce sont bien des *présences* sensibles qui émergent. Les *profondeurs* des êtres se relient, les unes après les autres, élargissant les *dimensions* du tableau, des étoiles jusqu'au « cœur » de la terre. Cependant, on peut opposer à la proposition de David Abram le fait que, chez Sony, « la sollicitation d'un autre être » n'est pas « muette ». Bien au contraire, la nuit bruisse de manifestations sonores multiples. En outre, la description ne laisse aucun « objet se fondre dans l'arrière-plan » : les présences des pierres n'effacent pas celles des étoiles, puisque toutes se relient par leurs moqueries. Ainsi Sony embrasse-t-il tous les éléments du monde – pierre, ciel, vague, terre, étoile – qui se trouvent finalement enveloppés dans une anaphore résomptive, ou plutôt cosmique, « la nuit ». Pour finir, s'il est vrai que Gracia *s'accorde* au style de la nuit profonde, il est moins

1314 Voir Isabelle Stengers et Dider Demorey « Préface. Parce que la terre parle », dans David Abram, *Comment la terre s'est tue*, op. cit., p. 8-9.

1315 *Ibid.*, p. 8.

1316 David Abram, *ibid.*, p 79.

certain que cette dernière *s'ajuste* en retour à Gracia. Tandis que David Abram met en avant la perception humaine et montre comme le monde sensible y participe, dans le texte de Sony, c'est la perception humaine qui s'intègre à un univers sensible plus vaste et plus pénétrant.

Les Yeux du Volcan : la terre chante pour honnir la bêtise des hommes

Les Yeux du Volcan se présente comme le procès que l'art de la fiction intente à la misère entretenue dans les pays du Tiers-Monde : un mystérieux colosse entre dans la bien-nommée Hozanna – avatar de Jérusalem sous les rameaux lors de l'entrée du Christ – avec trois crimes à vendre. Comme nous l'avons déjà dit, ces forfaits demeurent mystérieux, malgré les tentatives des habitants de Hozanna pour les élucider.

Une manière de tribunal se tient d'ailleurs à la fin du récit, lorsque les veuves de la ville se rassemblent « pour décortiquer les crimes secrets que cette ville a lâchement confectionnés¹³¹⁷ ». Cependant, leur action citoyenne est en fait le relai des contestations de la terre :

- Quel bloc de naïveté, cette terre, compadre ! Elle a toujours chanté dans la marmite de ses misères, comme chante sur le feu la viande cuite. Elle dansera sur ses déboires, toujours.
 - Nous sommes nés pour faire la gueule. Nos silences sont des paroles. La terre, avec ses pierres ardentes, ses vallons et ses lacs, son ciel cousu bleu, sa verdure majuscule du côté de Wambo et l'aridité dure du pays des Yogons, nous enseigne à conspuer la foutaise et les agissements des nains d'esprit.
- De Nsanga-Norda à la baie aux Lottes, la terre crie de toutes ses pierres pour dénoncer les crimes et la lâcheté. Comment ne pas chanter ? Comment ne pas manifester cette joie et cette sérénité qui mordent ton coeur ? La Côte enfonce sa luxuriance dans nos sangs. Quelle belle fête, compadre¹³¹⁸ !

Si le volcan du titre du roman se donne comme une allégorie de la révolution populaire, la terre ici est à envisager de manière concrète. En effet, le substantif terre peut désigner métaphoriquement la ville de Hozanna ou bien, très concrètement, le milieu naturel. Or, la polysémie est rapidement résolue par l'observation « la terre crie de toutes ses pierres », qui revitalise l'expression *crier de toutes ses forces* pour révéler la présence tellurique. D'ailleurs, l'énumération des différents éléments de la géographie physique – les replis des collines ou des montagnes, les étendues d'eau, le ciel, les roches et les végétaux – vient décliner les multiples aspects de la *concrétude* terrestre. Là encore, des verbes délocutifs relaient les bruits de la terre, avec *chanter*, *enseigner*, *crier*, *dénoncer* et même *danser*. Puisque les cris terrestres prennent la forme d'un *enseignement*, exprimant une pensée de manière adressée, ils constitueraient les modalités de la parole tellurique. Cependant, on pourrait aller plus loin car la terre se fait aussi prophète, jusqu'à proférer un dire, énoncé dans un langage de pierre. Dans le procès que *Les Yeux du Volcan* engage contre la misère,

1317 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 177.

1318 *Ibid.*, p. 178.

la terre est un témoin expert qui a beaucoup à déclarer. Elle dénonce d'autant plus les crimes et la lâcheté que l'ampleur de ses profonds excède les pusillanimités humaines.

La terre entière chante, danse et crie donc, pour vilipender toutes les turpitudes. Par ailleurs, son cri est contagieux, à l'image de l'efflorescence de la végétation de la Côte qui « enfonce sa luxuriance dans [les] sangs » : la sève se propage et se mêle au flux sanguin des veuves qui se sont rassemblées pour danser « la rumba-solitude¹³¹⁹ ». Devant la grandeur et la solidité telluriques, la voix narrative collective – l e *nous* – s'enthousiasme : le foisonnement végétatif de la Côte pénètre dans ses veines, tout comme la nuit des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* entrait en Gracia, « profondément au fond de son être¹³²⁰ ». Dans *Les Yeux du Volcan*, l'enseignement de la terre met le *nous* dans un état d'exaltation tel que sa joie profonde rejaillit par le chant et les danses, faisant l'expérience de sa propre *concrétude*, pour la partager avec celle du monde. Par ailleurs, la voix narrative qui dit *nous* semble faire partie des veuves qui manifestent contre les crimes d'État. Relai du chant de la terre qui boue, la narratrice se met comme la terre à danser, dans un débordement festif qui a tout de l'ardeur d'un volcan.

Les danses de la terre ont de l'importance dans l'imaginaire et la poétique de Sony puisqu'on les retrouve dans d'autres textes non romanesques de la même période. On peut penser à la pièce de théâtre *Monologue d'or et noces d'argent*, ainsi qu'au recueil poétique *Équateur alcoolisés*, probablement écrit – comme *Les Yeux du Volcan* – sous l'influence de l'atmosphère des Antilles que Sony découvre en 1987.

Dans la pièce de théâtre, on se souvient que l'arbre plurimillénaire de Gohomsaya prend la parole à travers l'homme-montre en transe. Il retrace alors l'histoire géologique de la planète, dont il est le témoin :

J'ai vécu la grandiloquente saltation des dinosaures, le quadrille de la comète et le cancan du soufre fondant. J'ai vu la toute première carmagnole des ouistitis, le tango débridé des macaques et le grand ballet des continents. Puis sont venus la mazurka et le pas basque des glaciers du précambien. [...] J'ai assisté à la première lancée des vasières, au premier ballant des montagnes, aux premières ondulations des îles, à la saccade des promontoires, au flux originel de l'Atlantide, au premier frisson du Gulf-Stream¹³²¹.

L'énumération des diverses danses associées aux multiples êtres de l'univers font de l'histoire géologique un grand ballet qui les réunit tous, des singes aux dinosaures, des plaques continentales aux astres. Les formules construites sur les agencements des danses et des existants créent des images mouvantes de la formation du monde, comme pour rappeler la

1319 *Ibid.*

1320 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 191.

1321 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, *op. cit.*, p. 32-33.

fragilité du terrible homme-montre – bras-droit du chef des « américasseurs¹³²² » – devant l'éternel terrestre. Aussi les mouvements des profondeurs de la terre pourraient-ils caractériser la vision du monde de Sony, qui les aurait perçu de manière aiguë notamment lors de son voyage en Martinique.

C'est ce que suggère le poème « Réveillon d'étoile », dans lequel le poète sonyen s'interroge : « Qui peut au fond / de la Montagne Pélée / tenir le petit souffle tanguant / des plaintes caraïbes¹³²³ ». Le balancement des alizés, des vagues et des ondes sismiques informe les lieux où se trouve Sony, jusqu'à entrer en résonance avec la « saccade des promontoires » plurimillénaire. En puisant dans la réalité tellurique qui danse sous la surface terrestre, Sony révèle la *concrétude* du monde. Ainsi, le ballant de la terre trouve sa place dans les romans des années 1980-1990, mais aussi dans le théâtre et la poésie de Sony de la même époque, ce qui permet d'affirmer que la mutation écopoétique de l'écriture sonyenne que nous suivons est trans-générique.

***Le Commencement des douleurs : la terre s'insurge contre les hommes*¹³²⁴**

Dans le dernier roman de Sony, intitulé *Le Commencement des douleurs*, des catastrophes naturelles sont décrites et elles incarnent bien le début des malheurs des habitants d'un petit village à l'écart du monde. Au milieu du roman, la narration va prendre une nouvelle forme pour raconter la relation des habitants d'Hondo-Noote aux catastrophes naturelles qui s'étendent et s'intensifient. Dans la narration, les faits et gestes des habitants vont peu à peu passer au deuxième plan, tandis que les catastrophes – comme la canicule ou la mort massive d'animaux – se mettent à occuper le devant de la scène romanesque. Sony cède ainsi la parole à la Terre, laissant à Ciao Zepping le soin d'en témoigner. En effet, la jeune femme supplie le savant Hoscara Hana d'agir pour arrêter les cataclysmes dont il semble être le responsable :

cette terre s'est détraquée. Elle s'époumone pour faire entendre qu'elle n'est pas heureuse de nos foutaises. La falaise ne cesse de clabauder. L'Océan brame, la montagne meugle, le ciel crie à longueur de nuit et les pierres ne cessent de boudier, lançant au firmament les boues noires de Tomsoara. Hoscara Hana, ne soyez pas sourd aux vaticinations de la terre, ne donnez pas à la terre l'obole de nous sabrer¹³²⁵.

La terre est oralisée, ainsi que les autres éléments naturels. Encore une fois, Sony montre comment ces non-humains sont liés à la voix, par le biais de différents verbes délocutifs très

¹³²²*Ibid.*, p. 6.

¹³²³Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *Équateurs alcoolisés*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1029.

¹³²⁴Il s'agit d'une analyse que j'ai développée sur *Le Commencement des douleurs* lors d'un colloque à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne : Alice Desquilbet, « L'écriture de Sony Labou Tansi, un observatoire de la catastrophe mondiale », art. cit.

¹³²⁵Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 90.

inventifs – *clabauder*, *meugler*, *crier*, *vaticiner* – mais aussi grâce aux sonorités : l'allitération en [m] vient par exemple souligner le meuglement de la montagne, l'assonance en [i] accompagne le cri du ciel la nuit, et les sonorités sifflantes réunissent la surdité du savant Hoscár Hana aux vaticinations de la terre. Une telle amplitude sonore élargit la surface textuelle en lui donnant de l'épaisseur, comme si le cri sortait des abîmes du texte. Ainsi, en cherchant à donner de la profondeur sonore au récit, Sony élabore une écriture sensible des profonds. Par ailleurs, dans la mesure où la *concrétude* sonyenne touche à la fois au style d'écriture et à l'environnement matérialisé, elle s'inscrit pleinement dans la perspective écopoétique.

De plus, l'injonction à ne pas être « sourd aux vaticinations de la terre », adressée à Hoscár Hana, résonne comme une invitation non seulement à entendre la terre, mais également à agir conformément à ses demandes. La terre s'affirme donc fermement, comme si l'objectif premier de sa négociation avec les hommes consistait avant tout à les enjoindre de prendre simplement en compte sa présence. Par ailleurs, les jeux de mots entre *clabauder* et *clapoter* pour la falaise ou entre *boue* et *bouder* pour les pierres achèvent d'animer ces deux existants rocheux. C'est ainsi que Sony fait de ces non-humains des actants, et même des résistants qui protestent. Dans ce qui sera son dernier roman, il semble que l'écrivain ait eu à cœur de préciser les manifestations sonores de la nature : non seulement elles expriment une pensée et de ce fait s'apparentent à une parole, mais elles se donnent également à entendre comme un langage. L'attention accrue à la manière qu'ont les éléments naturels de parler est révélatrice de l'élaboration par Sony d'une véritable poétique tellurique, au fil de ses trois derniers romans.

À partir du milieu des années 1980, la terre prend effectivement la parole dans les récits de Sony. L'écrivain relaie largement une parole tellurique, entendue comme l'expression d'une intention. Au fil des romans, la retranscription des cris de la terre s'intensifie jusqu'à prendre l'allure d'un dire prophétique, voire de se donner à lire et à écouter comme un langage. À la faveur d'un travail sur l'énonciation, l'écriture sonyenne prend soin de faire ressentir la profondeur terrestre, mais aussi de montrer son lien avec la voix narrative qui la relaie. Si une conversation ne s'engage pas à proprement parler entre la terre et la voix narrative, des échos sonores se font entendre pour mieux relier les deux paroles. Leurs deux *concrétudes* apparaissent ainsi complémentaires l'une de l'autre : les cris de la terre qui traversent les derniers récits sonyens ont pour effet de retranscrire la

profondeur du monde et, en retour, de donner de l'amplitude à la narration. Ainsi, la complémentation tellurique et narrative est assurément écopoétique.

5.1.2 Possibilités d'un dialogue avec les hommes : le cas des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*

Les cris telluriques, qui révèlent doublement les profondeurs de la terre et de la voix narrative, ne permettent pas vraiment de nouer une conversation. Si les personnages humains les entendent, ils ne paraissent pas les comprendre et, de ce fait, ne sauraient leur répondre. De manière étonnante, la parole naturelle sonyenne ne semble donc pas avoir de réelle efficacité dialogique. Il nous faut donc élargir notre définition du dialogue, envisagé *a priori* comme une communication verbale entre deux personnes, pour nous demander si une autre forme de conversation ne peut pas s'établir malgré tout. Je fais l'hypothèse que, chez Sony, le principe d'efficacité discursive s'abolit quand la nature parle et qu'elle n'agit pas en vue d'un gain, c'est-à-dire d'un retour dans l'échange. À ce titre, la notion d'*efficacité* serait remise en question par l'analyse écopoétique : peut-être la lecture critique des textes qui mettent en œuvre des existences naturelles et humaines devrait-elle être pensée autrement qu'en termes de productivité ou de rendement. Plutôt que de se donner comme une énonciation *efficace*, la parole tellurique sonyenne aurait avant tout pour fonction de faire émerger l'existence d'une altérité naturelle, qui parle elle aussi. De cette façon, Sony inviterait à repenser modalités de l'échange discursif avec elle.

Quelles possibilités d'écoute des cris de la terre Sony met-il en avant ? Dans ses textes, les modalités d'un tel exercice sensible sont notamment déclinées à travers des périphrases. Celles-ci sont souvent fondées sur des complémentations nominales, associant un bruit à un lieu ou à un élément naturel. Dès lors, on ne peut plus désolidariser l'entité qui bruisse de la manière dont elle s'exprime.

« Le cri de la falaise » qui se manifeste dès l'incipit des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* repose sur l'association entre un nom-tête sonore et un complément du nom tellurique. On se souvient que l'appellation du bruit fait immédiatement débat : les gens – stupides – de Nsanga-Norda le nomment le « rire de la falaise », tandis que les habitants de Valancia le désignent comme le « cri de la falaise », voire le « grondement de la falaise »¹³²⁶. Dans tous les cas, il s'agit de constructions qui associent un N1 déverbal (avec la nominalisation des

¹³²⁶Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 13-14.

verbes *rire, crier, gronder*) et un N2 qui assure l'« ancrage référentiel¹³²⁷ » du syntagme nominal (dans la falaise). L'attache terrestre est d'autant plus nécessaire qu'on se situe dans l'incipit et qu'il s'agit de périphrases gouvernées par l'article défini. Leur référence est donc contextuelle¹³²⁸ : les périphrases sonores ont été préparées par la voix narrative, avec l'annonce « nous entendîmes la terre crier », et c'est bien la falaise qui leur donne leur assise dénotative. Ce passage par l'analyse grammaticale permet de souligner l'importance de la falaise dans l'ancrage local et concret des fictions de Sony.

Cependant, dans les études sur les compléments du nom, les interprétations sur la relation spatiale construite par *de*, entre le N1 déverbal et le N2 de lieu, divergent. Il semblerait que notre exemple sur « le cri de la falaise » puisse recevoir diverses explications. D'une part, Inge Bartning¹³²⁹ propose de distinguer deux types de relations construites par la préposition *de* : la localisation¹³³⁰ ou l'origine¹³³¹. D'après son étude, « le cri de la falaise » correspondrait à une relation de localisation¹³³². D'autre part, les analyses d'Annick Englebert¹³³³ nous inviteraient à lire « le cri de la falaise » comme une opération de détermination d'origine, réalisée par la préposition *de*¹³³⁴. Pour résumer, soit la falaise localise le cri, soit elle code son origine.

Pour analyser « le cri de la falaise » de Sony, je choisirais plutôt la proposition d'Annick Englebert sur la détermination de l'origine, et ce pour deux raisons. En premier lieu, elle confirmerait notre étude des profonds telluriques, d'où surgit le cri¹³³⁵. La

1327Inge Bartning, « La préposition *de* et les interprétations possibles des syntagmes nominaux complexes. Essai d'approche cognitive », in Anne-Marie Berthonneau et Pierre Cadiot (dir.), *Les Prépositions : méthodes d'analyse*, Villeneuve d'Escq, Presses Universitaires du Septentrion, 1993, p. 165.

1328Ibid.

1329Voir *ibid.*, p. 163-191. Voir aussi Inge Bartning, « Éléments pour une typologie des SN complexes en *de* en français », *Langue française*, « Un bien grand mot *de*. De la préposition au mode de quantification », n° 109, 1996, p. 29-43.

1330du type *les bibelots du salon*. Il s'agit d'une localisation qu'elle glose par une relation de possession, construite par le verbe *avoir*. Voir *ibid.*

1331du type *le thé de Chine*. Cette relation de localisation est dynamique, c'est le verbe *faire* qui convient le mieux. De plus, Inge Bartning ajoute le test de Milner (1982) pour définir cette catégorie : il s'agit de voir si la pronominalisation de N1 est possible, par exemple *le thé (est) d'elle*. Cependant, il me semble que dans le cas de l'origine, le test de Milner ne soit pas très concluant. Voir *ibid.*

1332du type *le ronronnement du rasoir*. Dans ce cas, « le cri de la falaise » répondrait à un cas de nominalisation subjective – *la falaise crie* – qui évoquerait une relation de possession, plus proche de la localisation que de l'origine.

1333Voir Annick Englebert, *Le « petit mot » DE*, *op. cit.*

1334En fait, on peut hésiter entre deux lectures proposées par Annick Englebert : soit on est dans un cas de provenance, déterminative, à la limite de la localisation (exemple : *au bruit de la sonnette*) ; soit on a affaire à un N1 régissant un déverbal, qui, en contexte de correspondance verbale, code plutôt l'origine. Voir *Ibid.*, p. 110 et suivantes.

Annick Englebert distingue elle aussi deux interprétations de l'emploi de *de* déterminatif. Elle s'appuie sur l'étude de Gérard Moignet (1974) sur la détermination, qu'il définit comme un double mouvement s'appliquant à *dé-terminer*, c'est-à-dire à *limiter* N1 à *partir de* N2. D'une part, *de* code une détermination d'origine et il « *dé-terme* » ; d'autre part, *de* construit une détermination de localisation et il *dé-terme*. Voir *ibid.*, p. 90-91.

1335D'ailleurs, Ludo Melis s'accorde avec Annick Englebert en insistant sur la spécificité de *de* à coder l'origine, comme nous l'avons vu à propos de la Hernie. L'analyse de Ludo Melis nous permet également

détermination d'origine codée par « le cri de la falaise » souligne que l'existence de la falaise dans le récit dépend bien de sa manifestation sonore, quelle que soit sa forme. Puisqu'on ne saurait séparer l'entité qui bruisse de la manière dont elle le fait – le *qui* et le *comment* –, « le cri de la falaise » sonyen souscrit effectivement à une lecture écopoétique. En second lieu, l'interprétation de l'origine permet d'approfondir la différence de perception du cri dans le roman, qui oppose les habitants de Valancia à ceux de Nsanga-Norda. Pour les habitants des deux villes, le bruit a la même origine – la falaise – mais il ne prend pas la même forme : il est un « cri » pour les uns et un « rire » pour les autres. On peut supposer que, si tous situent l'origine du bruit dans la falaise, l'intensité avec laquelle ils le ressentent varie suivant le lieu où ils se trouvent. Les habitants de Valancia reconnaissent un « cri » parce qu'ils sont plus proches de la Côte et qu'ils en perçoivent les vibrations. Quant aux gens de Nsanga-Norda, ils entendent un « rire », comme si le bruit se diffusait plutôt dans l'air par résonance¹³³⁶. Ainsi les perceptions sonores dépendent-elles de la situation corporelle de ceux qui écoutent : chez Sony, « *le point de vue est dans le corps*¹³³⁷ », pour reprendre l'expression de Viveiros de Castro. Dans les deux cas, les communautés humaines font une lecture anthropomorphique¹³³⁸ des manifestations rocheuses, ce qui montrent qu'ils accordent un statut particulier à la falaise. Tout porte à croire qu'un dialogue pourrait être possible.

Or, si la falaise fait irruption dans la fiction et y existe par son cri, les personnages humains n'engagent pas pour autant un dialogue avec elle. Néanmoins, ils apportent des réponses à ses manifestations sonores. Je propose d'examiner en quoi les réactions des habitants de la Côte peuvent être des moyens conversationnels alternatifs.

Deux manières de répondre au cri de la falaise se succèdent dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. D'abord, il y a la réaction des Blancs, qui veulent « expliquer¹³³⁹ » le cri de la falaise en prélevant des morceaux de roche sur l'île des Solitudes par exemple. Ce faisant, ils n'écoutent pas vraiment la proposition concrète de la terre – son *cri*. Ils la considèrent de

d'aller plus loin dans notre analyse textuelle puisqu'il affirme que « *de* porte l'instruction de configurer la relation entre cible et site en tenant compte des propriétés internes déjà construites ». Il me semble que la propriété interne du *cri* est liée à son surgissement, qui permet de coder l'origine. Voir Ludo Melis, *La préposition en français*, op. cit., p. 100.

1336 On reviendra sur la distinction entre vibration et résonance à propos du langage de la falaise sonyenne.

1337 Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF, 2009, p. 39.

1338 « Il y a lieu donc de distinguer l'anthropocentrisme occidental moderne de l'anthropomorphisme amérindien : pour le premier, l'homme est "l'animal universel", pour employer le mot de Marx, parce qu'il peut "être" n'importe quelle espèce animale, pouvant produire selon les critères de toutes les espèces : en revanche, pour le second, l'homme est un animal universel parce que n'importe quelle espèce animale peut se révéler humaine » : Eduardo Viveiros de Castro, « Conférence », École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses, *Annuaire*, n° 107, 1998-1999. 1998, p. 106. URL : https://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1998_num_111_107_12861

1339 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 51.

manière conceptuelle comme un phénomène, qui pourra satisfaire leur curiosité et leur intérêt. Autant dire que leur réponse n'en est pas une car elle agit comme une obstruction narcissique, coupant court à tout dialogue. Ensuite, c'est au tour de la communauté de Valancia de réagir collectivement :

à cause du cri de la falaise, nous avons pensé que le Fils de la Lumière sortirait de l'océan, entre Baltayonsa et l'île des Solitudes. Nous nous sommes tous mis à chanter le *Magnificat*, les yeux tournés vers l'océan. Nous regardions les alentours d'Afonso où la légende disait qu'avaient plongé les sept cent douze sages du temps de la cinquième corruption par les eaux de l'île de Goya¹³⁴⁰.

Le verbe *penser* est employé pour décrire la réponse des habitants au cri. On pourrait croire qu'il annonce une réaction similaire à celle des Blancs qui réfléchissent aux moyens d'« expliquer » le cri, mais il n'en est rien. Ici, le verbe *penser* permet d'introduire l'attente d'une épiphanie – la sortie des eaux du « Fils de la lumière » –, énoncée au conditionnel. Il renvoie à un imaginaire populaire fort, puisqu'il provoque le chant d'action de grâce des foules, puis la remémoration collective d'une *légende*. Or, on sait que *légende* est étymologiquement issu du gérondif latin à valeur d'obligation du verbe *lire* : aussi la légende du plongeon des sages *doit-elle être lue* dans l'océan. Les eaux autour des deux îles offrent donc des lieux d'ancrages pour des récits collectifs. De ce fait, ils prennent une dimension écopoétique essentielle. Les récits ou légendes seraient donc une manière de répondre au cri de la falaise en particulier, et de converser avec la nature en général.

Par ailleurs, lorsque Lorsa Lopez raconte « l'histoire de la fin de la Côte » aux habitants de Valancia, il souligne que celle-ci est écrite dans « les craies de l'île des Solitudes » car « les pierres gard[ent] en mémoire la mémoire des hommes et toute la comédie des existences »¹³⁴¹. Il s'agit donc de lire le récit de Lorsa Lopez dans les pierres ou dans le calcaire – la craie étant un attribut du jeune poète sonyen, à la fois support tendre, propice à la gravure, et bâton pour écrire sur la pierre d'ardoise¹³⁴². Non seulement, les récits sont écrits et conservés dans le milieu naturel de la Côte, mais ils relatent également des histoires liées à cet environnement. Par ailleurs, la périphrase « l'histoire de la fin de la Côte » repose encore une fois sur une complémentation nominale qui associe un nom-tête narratif – *histoire* – et un complément du nom évoquant un lieu ou un élément naturel – la *Côte*. Aussi le jeu d'association syntaxique permet-il d'attacher un récit à la terre. Le lien entre la

1340 *Ibid.*, p. 56.

1341 *Ibid.*, p. 80.

1342 « Que peut-on allumer en moi / Moi la boue / Moi le ventre / Moi l'ardoise Moi la craie. / Allumez vos yeux pour que les choses soient » : Sony Labou Tansi, « Vingt-troisième promenade », *Vers au vinaigre* (version 1), *Poèmes*, *op. cit.*, p. 110. Voir aussi les analyses de Céline Gahungu sur premiers pas d'écrivain de Sony : Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*

fable populaire et le milieu océanique est d'ailleurs renforcé par la mention de « la légende de la chute des îles¹³⁴³ », que chante Manuel Yeba un peu plus tard dans le roman.

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la réponse humaine au cri de la terre est donc à la fois collective et narrative : telles sont les modalités sonyennes du dialogue particulier qui s'établit entre les hommes et la nature. La conversation entre les habitants de la Côte et les éléments naturels a donc lieu par le biais de récits et, à ce titre, elle est un enjeu écopoétique important. De plus, les légendes ranimées par le cri de la falaise ou les songes qui naissent à la suite des manifestations telluriques, ont pour avantage de conduire à l'émerveillement car ils suscitent des espoirs, voire des visions. Une telle définition de la conversation est le gage d'une écoute sensible, loin de toute volonté d'expliquer. De façon manichéenne, les Blancs incarnent la mauvaise réaction au cri de la falaise puisqu'ils procèdent à des examens chirurgicaux de la terre dans le but de l'exploiter au lieu de l'écouter : « ils ne savent pas que l'énigme est la plus belle explication du monde¹³⁴⁴ », regrette Fartamio Andra, indiquant par là que qui veut tout comprendre se prive d'imagination – et donc de conversation.

Le roman de Sony met en valeur les liens qui existent entre l'imagination sensible et la conversation avec la nature. De nombreux écrivains du terroir partagent cette idée, comme Pierre Bergounioux qui, dans un essai poétique intitulé *Le Chevron*, décrit les transformations de la terre limousine liées à l'exploitation de la forêt. L'importation d'espèces boisées uniquement destinées à la coupe a fait d'elle une forêt morte¹³⁴⁵, où les liens entre les humains et les non-humains sont désormais abolis :

On ne croit plus deviner de formes mouvantes ni entendre la confidence ou l'avertissement de voix chuchotantes dont on ignore la langue et que, pourtant, l'on comprend aussitôt. On ne revient pas au jour avec des trésors, des cristaux, une bête dans les mains réunies en coupe, des choses à dire qu'on est déjà en train de raconter, d'essayer¹³⁴⁶.

La vie forestière du chevron des collines de Corrèze s'est tue et, dans le même temps, les conditions d'émergence des récits ont disparu¹³⁴⁷. À cet égard, l'amuïssement des légendes nées des manifestations naturelles met en péril les échanges entre les humains, en plus d'anéantir les possibilités de dialoguer avec la nature. C'est aussi ce qu'analyse David Abram

1343 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 101.

1344 Ibid., p. 51.

1345 Comme le dit Pierre Bergounioux, « les bêtes ne sauraient subsister dans ces bois sans interstices ni clairières, entre la natte stérile d'aiguilles et le couvert filtrant, aseptique. Les troncs sortent du sol avec la régularité de pilotis, sans racines visibles, sans ombre portée ni petits commensaux » : Pierre Bergounioux, *Le Chevron*, op. cit., p. 29.

1346 Ibid.

1347 « Symbolisé par la figure de l'enfant qui vient de découvrir un cristal ou une bête, un tel récit était autrefois rendu possible par les rencontres » : Marie Vigy dans Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even et alii, « Enjeux éthiques de l'écopoétiques », art. cit.

dans *Comment la terre s'est tue*, en observant notamment que la nature s'est retirée tant de nos paroles que de nos sens :

Lorsque nous condamnons au néant de l'extinction de plus en plus de voix sauvages sur terre, nos propres langues deviennent de plus en plus pauvres, de plus en plus dépourvues de substance, progressivement vidées de leurs résonances terrestres¹³⁴⁸.

L'« extinction » des espèces est liée à des « extinctions » de voix, conduisant à un appauvrissement des langues humaines, et donc des récits. Ainsi, la complémentation énonciative entre les êtres humains et la terre est fondamentale. À l'inverse des « Blancs [qui] ne savent pas qu'ils sont venus au monde beaucoup plus tard que le monde¹³⁴⁹ », la dimension écopoétique des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* souligne combien la terre nourrit les récits des êtres humains, en étant l'origine de leurs imaginaires.

5.1.3 Sortir de l'anthropocentrisme pour dialoguer : le cas du *Commencement des douleurs*

Avec « le cri de la falaise », les bruits telluriques attirent effectivement l'attention sur les lieux ou les éléments naturels qui les profèrent. On pourrait faire les mêmes analyses à propos des *Yeux du Volcan*, où se perçoivent par exemple les « tremblements des vents du continent, veillés par le souffle saumâtre de l'océan¹³⁵⁰ », invitant à être attentifs aux éléments naturels à l'origine des manifestations sonores. Bien que les « tremblements » et le « souffle » paraissent anodins puisqu'ils ne sont pas anthropomorphisés, le récit sonyen invite tout de même à leur prêter attention. De la même façon, dans *Le Commencement des douleurs*, les habitants se disent prévenus de l'arrivée d'une comète par « une crierie de l'Océan, un sifflement du ciel ou une simple virevolte des vents¹³⁵¹ ». Les périphrases qui désignent les bruits telluriques reposent toujours sur des complémentations nominales. Là encore, elles attachent un nom-tête sonore à un complément du nom naturel, indiquant la source des manifestations : la « crierie de l'Océan » rappelle en effet « le cri de la falaise ». Elle se mêle ici à des bruissements plus ténus, tels le « sifflement » et la « virevolte », et l'énumération va *decrecendo*, depuis l'expression océane la plus vive et articulée jusqu'à la manifestation aérienne la plus simple et discrète. Ainsi les personnages sonyens ont-ils l'air attentifs à tous les bruits du monde, y compris les moins forts, parce que tous devraient les prévenir de bouleversements à venir.

1348David Abram, *Comment la terre s'est tue*, op. cit., p. 118.

1349Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 51.

1350Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 165.

1351Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 18.

Dans *Le Commencement des douleurs* en particulier, les cris telluriques deviennent des prédictions livrées aux habitants de la Côte. Dans les périphrases sonores qui sont forgées à partir d'une complémentation nominale, le nom-tête évoque une annonce sibylline et le complément nomme l'existant non-humain qui la profère. Dans le roman, on entend par exemple « les vaticinations de la terre¹³⁵² » et le nom-tête *vaticinations* indique bien un dire prophétique, au-delà du bruit ou de la parole. Ainsi les manifestations sonores de la nature se précisent-elles, pour être interprétées par certains personnages du *Commencement des douleurs* comme des annonces faites aux humains. Quant au complément du nom *de la terre*, il révèle là encore l'origine tellurique de la prédiction : la terre est moins le lieu où peut se lire l'augure, comme une surface de signes à déchiffrer, que la bouche qui le profère, depuis les profondeurs.

Cependant, les habitants d'Hondo-Noote n'ont pas l'air de saisir les avis de la nature, comme le révèle une sombre histoire de gallinacés :

Estango Douma nous expliqua pourquoi les poules avaient caqueté toute la nuit. Pascale Mala aussi s'inquiéta. Elle attribua la crierie des poules au désir de la nature de nous planter la puce. Mais nos oreilles étaient devenues trop nulles pour entendre la confidence des éléments. Ça criait, ça piaulait et ça piaillait mais nous n'entendions pas¹³⁵³.

La « crierie des poules » succède à celle de l'Océan pour évoquer le « désir de la nature », voire « la confidence des éléments ». La complémentation nominale associe toujours un nom-tête expressif – *crierie, désir, confidence* –, dont l'origine non-humaine est donnée par les compléments du nom. Cependant, la négation du verbe *entendre* et la mention de l'incapacité auditive des « oreilles nulles » montre que le langage des poules et des éléments n'est pas du tout *entendu* : il n'est ni compris, ni écouté. L'exemple des caquetages incompris souligne bien la négligence de l'écoute humaine car il montre que, si les dires de la nature demeurent impénétrables, c'est précisément parce que l'auditoire humain est inattentif. Pourtant, les choses n'ont pas toujours été ainsi. L'incompréhension et l'indifférence qui caractérisent désormais la relation entre la nature et les êtres humains proviennent en fait d'un bouleversement : ce n'est pas que la communauté n'entend pas, mais c'est qu'elle n'entend plus. D'ailleurs, la voix narrative n'explique pas ce que la nature veut dire et elle n'emploie que des expressions indiquant qu'il y a une parole – *nous planter la puce, la confidence* –, sans que le contenu du message soit délivré. Toute révélation semble donc impossible.

À défaut de donner le sens de ces manifestations, le roman a l'air d'expliquer pourquoi les habitants d'Hondo-Noote y sont devenus sourds. Leur esprit est désormais trop occupé

¹³⁵²*Ibid.*, p. 90.

¹³⁵³*Ibid.*, p. 110.

par l'île du savant et ils sont « épatés¹³⁵⁴ » de la grandeur internationale qu'elle leur confère, reconnue par Moscou, Londres et Washington. Cependant, leur orgueil est mis en débat par la polyphonie romanesque. D'un côté, la voix collective de la communauté consacre Hoscar Hana qui, grâce à sa découverte scientifique, « sauve les Nègres de la médisance classique¹³⁵⁵ » ; de l'autre côté, les avertissements de quelques habitants s'opposent à leur enthousiasme : « votre fanfaronnade vous perdra », prévient Pascale Mala ; « vous tracez une route voulue par le démon en personne, puant le mazout et la bouffissure des aérés », assure encore l'abbé Pontelat, déplorant que la communauté n'emprunte plus « le chemin de l'honneur tracé par [leurs] anciens »¹³⁵⁶. Tout le problème réside dans le fait que les habitants d'Hondo-Noote ont choisi le progrès et se sont éloignés de la terre¹³⁵⁷. En préférant voir la science qui domine la nature comme le gage d'un progrès, ils ont modifié leur point de vue sur le monde.

Afin de mieux comprendre l'importance du changement de regard des personnages du *Commencement des douleurs*, on peut se référer à l'anthropologie perspectiviste telle qu'elle est par exemple développée par Eduardo Viveiros de Castro, dans son ouvrage *Métaphysiques cannibales*. Selon le perspectivisme, l'univers est habité par divers actants, tous munis d'une âme semblable qui leur permet de se voir comme des personnes. Bien qu'ils soient tous différents, humains, animaux et autres non-humains « "sont des personnes", c'est-à-dire : des objets intentionnels¹³⁵⁸ » : ils voient le monde selon un point de vue spécifique, dépendant de leur espèce. Le perspectivisme est donc une philosophie des collectifs.

Si on applique la pensée perspectiviste de Viveiros de Castro au *Commencement des douleurs*, cela signifie que, avant les bouleversements liés aux expériences scientifiques du savant, les habitants d'Hondo-Noote voyaient la terre comme une terre, tout en la considérant « intensivement » et « virtuellement »¹³⁵⁹ comme une personne. Or, en adoptant la perspective du primat scientifique et du progrès technique, les personnages du roman ont perdu la faculté de saisir la « potentialité ontologique¹³⁶⁰ » de la nature. Autrement dit, ils ont

1354 *Ibid.*, p. 112

1355 *Ibid.*

1356 *Ibid.*, p. 115

1357 Comme nous l'avons analysé dans le chapitre 4, c'est bien là ce que regrettait Sony en parlant des transformations subies l'Amérique latine, sous le coup des injonctions au progrès : « Or, l'Afrique risque d'être une autre Amérique latine. Pour le reste je crois que le progrès consiste à ne pas s'éloigner de la terre inutilement ». Voir Sony Labou Tansi, dans « D'un livre à l'autre », *art. cit.*

1358 Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, *op. cit.*, p. 21.

1359 *Ibid.*, p. 22.

1360 *Ibid.*, p. 21.

perdu l'intention de considérer les existants comme des personnes. Par ailleurs, ce changement de perspective se traduit par un changement de monde : tout se passe comme si les habitants délaissaient leur monde, où la nature et les ancêtres existent comme des personnes, pour choisir un nouveau monde caractérisé par une « forme de vie en boîte de conserve¹³⁶¹ », selon les mots de Sony. Le changement de perspective – et de monde – empêche les habitants d'entendre la terre, désormais « désobjectivée¹³⁶² » par l'hybris scientifique et la fascination du progrès. Pour converser avec la nature, il faut donc retrouver le monde de l'anthropomorphisme, qui a été écarté au profit de celui de l'anthropocentrisme, dans lequel l'être humain « impos[e] son humanité¹³⁶³ » à tous les autres existants.

5.2 L'énonciation humaine ancrée dans la terre

Comment sortir de la perspective – et du monde – anthropocentriste ? Pour entendre la terre dans les textes de Sony, il faut non seulement que celle-ci manifeste sa présence, mais également que les êtres humains se souviennent de leur existence terrestre. Cette observation fait écho aux analyses de Bruno Latour qui montre que les manifestations de la Nature modifient en profondeur notre rapport au monde et, de ce fait « change[nt] le *nous*¹³⁶⁴ ». « Qui serions-nous ? », interroge Bruno Latour, avant de répondre « des Terriens au lieu d'être des humains »¹³⁶⁵. Sans doute le *nous* des narrations sonyennes naît-il du changement de relation entre les humains et la nature analysé par Bruno Latour. Cependant, les communautés sonyennes demeurent trop fermement attachées au local pour que les personnages humains puissent devenir pleinement des « Terriens », définis avant tout par une existence planétaire. Grâce à des périphrases qui arriment les êtres humains à des lieux de la terre, l'écriture de Sony façonne plutôt ce qu'on pourrait appeler un *peuple-milieu*. Là encore, c'est la complémentation nominale qui opère l'ancrage terrestre des personnages dans les derniers romans de Sony.

1361 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 17'45", cf. *supra* (transcription personnelle).

1362 Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, op. cit., p. 25.

1363 « dans la rencontre entre deux espèces, il y en a forcément une qui doit finir par imposer son humanité, c'est-à-dire par pousser l'autre à "oublier" sa propre humanité. Dans ce sens, l'anthropomorphisme est une inversion ironique complète de l'anthropocentrisme. Dire que tout est humain, c'est dire que les humains ne sont pas une espèce à part, un événement exceptionnel venu interrompre la trajectoire monotone de la matière dans l'univers. Inversement, l'anthropocentrisme fait des humains une espèce animale douée d'un supplément transfigurateur » : Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro, « L'Arrêt de monde », dans Émilie Hache (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éditions du Dehors, 2014, p. 281.

1364 Bruno Latour, « Première conférence : Sur l'instabilité de la (notion de) nature », *Face à Gaïa*, op. cit., p. 53.

1365 *Ibid.*

5.2.1 « Nous de la Côte »

Le *nous* sonyen apparaît comme un lieu pronominal et énonciatif, où se réalise la complémentation entre les êtres humains et la terre. L'idée de l'attachement rejoint d'ailleurs la façon dont Marielle Macé propose de comprendre le pronom *nous*. À la suite Benveniste qui insiste sur la « jonction entre le "je" et le "non-je"¹³⁶⁶ » qui est au cœur du *nous*, Marielle Macé suggère de l'appréhender moins comme une question d'identité que comme une question de lien¹³⁶⁷. Dans les romans de Sony, ce lien est tellurique. À cet égard, l'énonciation écopoétique sonyenne pourrait être un « discours constituant¹³⁶⁸ », selon l'expression de Dominique Maingueneau : « discours d'origine¹³⁶⁹ » qui donne un sens à la collectivité, il détermine un lieu – l'énonciation depuis la Côte – associé à un corps de locuteurs – le *nous* des terrestres sonyens.

Dans les premières lignes des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la voix narrative se présente à travers la première personne du pluriel : « nous, de la Côte¹³⁷⁰ ». La même expression revient d'ailleurs à la toute fin du roman, lorsque Lorsa Lopez emploie le collectif « nous de la Côte¹³⁷¹ », pour rappeler l'honneur qui caractérise la communauté de Valancia. Entre l'incipit et l'explicit du roman, une virgule a donc disparu. D'abord, dans la formule d'ouverture « nous, de la Côte », le complément du pronom est placé en apposition, comme pour expliquer la composition de ce que Jean-Christophe Bailly appelle « la scène pronominale¹³⁷² », qui se crée dans la narration des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Ensuite, dans l'expression « nous de la Côte » qui clôt le récit, la virgule s'est effacée et le complément se trouve lié au pronom-tête *nous*. Tout se passe alors comme si le *nous* ne pouvait plus exister sans son origine, donnée par le complément du nom locatif *de la Côte*¹³⁷³ : une existence collective indissociable du milieu s'affirme. Le développement du

1366Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 233.

1367Voir Marielle Macé, séance « Nous : rouvrir la scène pronominale », séminaire « nouons-nous », *cf. supra*.

1368Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 47.

1369Ibid.

1370Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 13.

1371Ibid., p. 201.

1372Jean-Christophe Bailly, *L'élargissement du poème*, Paris, Bourgois éditeur, 2015, p. 163. D'après Jean-Christophe Bailly, la scène pronominale n'est pas le lieu d'un « face à face entre des pronominalités fixes ». Elle doit plutôt être envisagée comme un « fondu enchaîné permanent où chaque position est comme une encoche sur le chemin singulier qui l'expose à croiser d'autres singularités, engagées dans leur propre composition ».

1373Le complément du nom *de la Côte* fonctionne ici comme ce que Dominique Maingueneau appelle un « vrai groupe prépositionnel ». Les « vrais groupes prépositionnels » peuvent être reliés au nom-tête par être, ce qui témoigne de la soudure entre la préposition et le nom. Il existe d'autres groupes, considérés comme des « groupes non-prépositionnels ». C'est le cas de la relation de dépendance de possesseur à possédé par exemple, du type *le chat de Sophie* (on ne saurait dire **le chat est de Sophie*). Voir Dominique

récit a donc permis l'arrimage des êtres humains à la Côte, aboutissant à la création d'un *nous* terrestre.

Par ailleurs, l'identité géologique de la communauté de Valancia est précisée en ces termes : « Mer, ciel et pierre : c'est notre cœur à nous, gens de la Côte¹³⁷⁴ ». On retrouve la complémentation entre le collectif humain et le milieu de la Côte qui caractérise le *nous*. Une fois ce lien affirmé, sa nature est précisée grâce à l'énumération des éléments naturels *mer, ciel, pierres*, repris par l'anaphore résomptive et métaphorique « notre cœur ». Ainsi, le nouage¹³⁷⁵ entre les existences terrestre et humaine s'affirme expressément dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*.

Des périphrases reliant le *nous* humain à la terre se font également jour dans *Le Commencement des douleurs*. Cependant, davantage que dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, elles insistent sur l'existence politique de la communauté. Le *nous* est ainsi glosé par la périphrase « peuples et nations de la Côte¹³⁷⁶ » : il est toujours étroitement associé au milieu de la Côte, mais sa configuration se trouve précisée par les mentions politiques *peuples et nations*. Non seulement les habitants d'Hondo-Noote sont collectivement liés à la terre, mais ils se définissent également comme une entité politique.

En effet, dès le début du récit, on trouve la périphrase « nous de Hondo-Noote¹³⁷⁷ ». Elle permet de situer l'origine de la voix narrative dans la ville où elle vit en communauté. Or, la cité d'Hondo-Noote a été présentée quelques pages avant comme une petite bourgade éminemment marquée par le milieu. Aussi, lorsque le lecteur saisit la relation existentielle entre le *nous* et la ville, il se souvient inévitablement de la description qu'il vient de lire :

Hondo-Noote que nous disions être l'âme de l'Atlantique, pays blotti dans les pierres, baigné dans l'écume dense des lumières de juin, pays vorace d'histoires, de légendes, de rumeurs, pays omnivore¹³⁷⁸.

Le *nous* est donc attaché à Hondo-Noote, qui elle même est ancrée – « blottie » et « baignée » – dans le milieu de la Côte, entre les « pierres » et « l'écume », entre la terre et l'eau. D'ailleurs, la périphrase « l'âme de l'Atlantique » affirme le lien essentiel, voire métaphysique, qui existe entre la ville et l'environnement océan qui l'entoure.

D'une part, l'expression « nous de Hondo-Noote » doit être comprise selon l'imbrication suivante : *nous de Hondo-Noote qui est l'âme de l'Atlantique*, c'est-à-dire *nous*

Maingueneau, « Fiche 40. Les compléments du nom », *Précis de grammaire pour les concours*, Malakoff, Dunod éditeur, 1994, p. 195.

1374 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 93.

1375 Voir Marielle Macé, séminaire « nouons-nous », Paris, E.H.E.S.S., 2017-2018.

1376 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 18.

1377 Ibid., p. 37.

1378 Ibid., p. 23.

qui sommes l'âme de l'Atlantique. Cette idée est d'ailleurs mise en évidence par l'étude linguistique que Michèle Zalessky a menée sur le *nous* dans *Le Commencement des douleurs*¹³⁷⁹. Elle montre que ce *nous* est particulier puisqu'il n'est pas « partenaire de l'interlocution¹³⁸⁰ ». Ni tout à fait un pronom du récit, ni apparemment un pronom d'échange en discours, le *nous* sonyen semble donc être un pronom-milieu. Après avoir décliné toutes les particularités de ce *nous* – « rigolard », « bavard », « émotionnel », « versatile »¹³⁸¹ ... –, Michèle Zalessky conclut qu'il « témoigne à l'évidence de l'ancrage ethnique du *Commencement des douleurs* dans une appartenance africaine koongo [*sic*]¹³⁸² », qu'il relève d'une « universalité littéraire¹³⁸³ », dans la mesure où il évoque une sorte de chœur antique engagé dans l'action, et qu'il peut se lire comme un *nous* « autobiographi[que] aux dimensions du cosmos¹³⁸⁴ ». Rappelant la dimension testamentaire du dernier roman de Sony, Michèle Zalessky « veu[t] croire qu'au moment où son monde à lui [...] va se défaire, Sony se rend démiurge et fonde un monde » et montre que « *Je* se fond en *Nous*, qui se transcende en Cosmos¹³⁸⁵ ». Cette analyse confirme l'intuition que le *nous* sonyen est particulier puisque, identitairement insituable, il ne s'ancre que mieux dans l'environnement naturel voire cosmique de la Côte.

D'autre part, on pourrait ajouter que le cosmos sonyen prend une dimension politique, dans la mesure où le *nous* du *Commencement des douleurs* se reconnaît dans une communauté environnementale : l'ancrage terrestre de l'énonciation dans la Côte Atlantique se fait essentiellement par le biais du collectif des habitants Hondo-Noote. Ainsi le milieu sonyen permet-il de constituer un peuple, en lui insufflant ce que Rémi Astruc appelle « le sentiment de la Communauté¹³⁸⁶ ». Pour Rémi Astruc, la communauté se définit comme la conjonction d'un rassemblement et de la conscience de ce rassemblement : dans le cas de Hondo-Noote, la conscience du rassemblement émane du milieu côtier dans lequel la ville se tapis et les récits créés par ce « pays vorace d'histoires » la favorisent grandement. En ce sens, le *nous* sonyen est écopoétique, mais il prend aussi une dimension éthique voire

1379 Voir Michèle Zalessky, « Le choix de l'innommé : "Nous" dans l'ultime roman publié de Sony Labou Tansi », in Jean-Claude Blachère (dir.), *Sony Labou Tansi, le sens du désordre*, Montpellier, Université Paul-Valéry (Centre d'études du xxe siècle, axe francophone et méditerranéen), 2001, p. 129-138. Voir aussi Madeleine Borgomano, recension [Jean-Claude Blachère (dir.), *Sony Labou Tansi, le sens du désordre*, op. cit.], *Études littéraires africaines*, n° 13, p. 65-67. URL : <https://doi.org/10.7202/1041809ar>

1380 Michèle Zalessky, *Ibid.*, p. 134.

1381 Michèle Zalessky, *Ibid.*, p. 134.

1382 *Ibid.*, p. 136.

1383 *Ibid.*, p. 137.

1384 *Ibid.*

1385 *Ibid.*, p. 138.

1386 Rémi Astruc, *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*, op. cit., p. 24. « On peut dire ainsi que la Communauté est le sentiment de ce que l'on est en commun comme suite et conséquence de la sensation de ce l'on a en commun (absolument ou éventuellement dans l'opposition à un autre groupe), c'est-à-dire de ce que l'on partage avec d'autres » : *Ibid.*, p. 23.

politique importante puisque, à travers lui, c'est toute une communauté terrestre qui s'affirme : c'est ce que j'avais proposé d'appeler un *peuple-milieu*.

Dans *Les Yeux du Volcan*, la présence d'un *peuple-milieu* est moins évidente. Néanmoins, on trouve une image collective intéressante dans l'expression « on nous appelle les petits du feu¹³⁸⁷ ». Là encore, le complément du nom *du feu* indique une origine liée aux éléments terrestres : il vient compléter le nom-tête *petits* pour inscrire le *nous* dans une généalogie ardente, qui n'est pas sans rappeler le Volcan éponyme. En outre, cette complémentation enflammée repose sur un collectif, « le désir clamé de vivre à la queue leu leu derrière la lune et le soleil, nos frères¹³⁸⁸ ». L'image de la « queue leu leu » représente l'idée de filiation, tout en la revitalisant par la dimension spatiale. Elle campe la généalogie astrale du *nous* et inscrit la communauté humaine dans le cosmos. À cet égard, le *nous* des *Yeux du Volcan* qui se fonde sur une fraternité cosmique, a tout du *nous* kongo qu'emploie Sony pour déclarer « nous sommes les habitants du soleil¹³⁸⁹ ». De plus, la sororité lunaire pourrait faire allusion aux premiers colons que les kongo ont « pri[s] pour les habitants de *ngonda* (la lune)¹³⁹⁰ ». La double filiation avec le soleil et la lune pourrait donc évoquer simultanément l'existence cosmique et la double origine kongo et coloniale, sur lesquelles se tient la communauté d'Hozanna.

On peut aussi expliquer la facilité de la complémentation entre l'énonciation collective et le milieu par la nature même du pronom *nous*. Dans *La référence et les expressions référentielles en français*, Michel Charolles rappelle que les pronoms personnels se caractérisent par « déficit descriptif¹³⁹¹ » compensé par leur capacité à référer. Or, *nous* constitue un cas particulier de référence puisque, « contrairement à *je* qui réfère directement, *nous* délivre un signalement descriptif et représentationnel de son référent¹³⁹² ». Michel Charolles en conclut que *nous* « adhère moins à l'énonciation » et donc que « on interprétation référentielle est dépendante des circonstances pragmatiques »¹³⁹³. Dans le cas du *nous* sonyen, le complément du nom *de la Côte* décrit l'attribution du pronom qui participe de sa construction référentielle. On peut en conclure deux choses : soit l'énonciation à la première personne du pluriel attire le complément environnemental et c'est

1387 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 36.

1388 Ibid.

1389 Sony Labou Tansi, « Les sources Kongo de mon imagination », op. cit.

1390 Ibid.

1391 Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, Gap/Paris, Ophrys, 2002, p. 183.

1392 Ibid., p. 212.

1393 Ibid., p. 213.

de lui que naît la Côte sonyenne ; soit le choix du *nous* narratif dans les derniers textes sonyens est conditionnée par l'infléchissement écopoétique de l'écrivain. Dans les deux cas, cela souligne les affinités qui existent entre l'énonciation collective et le milieu dans lequel elle s'inscrit.

5.2.2 Constitution d'un peuple-milieu

Les récits sonyens commentent la complémentarité terrestre qui détermine l'existence humaine. Aussi le rapport entre les hommes et la terre est-il interrogé dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* :

- Nsanga-Norda est bien entendu la terre des niais, mais pourquoi en vouloir à la terre ? Qu'est-ce qu'elle peut, la terre, sans les hommes ?
- Elle fait les hommes, dit Fartamio Andra.
- Quelle insanité ! lui répondit Sarngata Nola.

Pour Sarngata Nola, les hommes font le monde, tandis que pour Fartamio Andra la terre fait les hommes. Deux conceptions du processus identitaire et existentiel se font jour : pour Sarngata Nola, l'identité naît *dans* un lieu tandis que pour Fartamio Andra elle naît *de* ce lieu. L'existence est spatialisatrice pour Sarngata Nola, tandis que, à l'inverse, elle naît d'un processus de spatialisation pour Fartamio Andra. Alors que Sarngata Nola défend que les sujets sont créateurs de monde, pour Fartamio Andra, c'est le « terrain de vie » qui est générateur de sujet¹³⁹⁴. Ainsi le peuple-milieu sonyen fait-il l'objet d'une réflexion, en même temps qu'il s'élabore dans l'écriture romanesque.

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, on peut lire les deux affirmations suivantes : « la terre nous marque. Elle nous met au monde¹³⁹⁵ » ; « Nous sommes des blessés : arrachés au ciel, à l'eau, aux pierres dures qui pensent gris¹³⁹⁶ ». La première citation évoque l'image de la terre matricielle soutenue par Malcom Ferdinand¹³⁹⁷. La communauté des personnages entretient une relation quasi-ombilicale avec la terre. La deuxième citation le confirme, avec la mention de la blessure qui souligne la survivance d'une trace de l'arrachement à la terre, une fois que le cordon tellurique a été coupé. Elle pourrait suggérer que les habitants de Valancia portent en eux la marque de cette rupture et qu'ils ont peut-être un nombril fait de

1394 Cette analyse est extraite de mon mémoire de master 2 : Alice Desquilbet, « Entre "appartenir" et "venir" au monde, Tchicaya U Tam'Si et Sony Labou Tansi en mouvements », cf. *supra*.

1395 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 108.

1396 *Ibid.*, p. 196.

1397 « *La Terre est la matrice du monde*. Dans cette perspective, l'écologie est une confrontation à la pluralité, aux autres que moi, visant l'instauration d'un monde commun » : Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 40-41.

ciel, d'eau et de pierre. Sony revisite ainsi l'histoire de la Genèse : dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, l'épisode biblique selon lequel « l'Éternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme¹³⁹⁸ » est réécrit pour que l'écrivain façonne ses personnages à partir des éléments qu'il a pris au milieu naturel de la Côte terrestre.

De la même façon, la complémentation avec la terre forge la communauté d'Hondo-Noote dans *Le Commencement des douleurs* :

Nous avons été faits à l'image de notre contrée, dans de l'argile torturée, au milieu d'une fête d'eau et de sel, sous le ciel le plus ciel du monde¹³⁹⁹.

Le *nous* souligne sa ressemblance avec son environnement, et donc sa complémentarité avec les éléments qui le composent – terre, eau, sel. Là encore, la référence biblique est sensible puisque dans le roman sonyen les personnages sont faits à l'image de la Côte, exactement comme dans le récit de la Genèse où « Dieu créa l'homme à son image¹⁴⁰⁰ ». La mention de l'argile vient d'ailleurs confirmer le lien avec les mythes fondateurs de la fabrication de l'humanité, puisque la figure du potier est évoquée dans la Bible¹⁴⁰¹ et dans les mythologies égyptienne ou mésopotamienne¹⁴⁰². On retrouve également le sème de l'arrachement qui plane sur le *nous*, à travers la métaphore de « l'argile torturée ». Ainsi, le *nous* des dernières narrations sonyennes rassemble une communauté de déraciné·e·s.

On peut d'ailleurs supposer que la forme de la complémentation nominale permet de faire figurer le double mouvement de l'attachement et de l'arrachement¹⁴⁰³, qui préside aux relations entre les personnages sonyens et la terre de la Côte. Je propose de voir dans la complémentation nominale un lieu syntaxique où s'opère une jonction sans fusion, grâce à la présence de la préposition qui relie et en même temps maintient la distance entre les éléments qu'elle met en rapport. La douleur de l'arrachement des hommes à la terre matricielle nourrit leur besoin d'attachement, et donc de complémentation. Aussi la relation entre les personnages humains et la Côte est-elle à envisager comme une dynamique. On voit bien comment le *peuple-milieu* qui se constitue dans les romans de Sony naît du sentiment – heureux ou douloureux – qu'il existe d'une complémentarité étroite entre le *nous* et la terre.

1398 *La Bible*, Genèse, 2 : 22.

1399 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 37.

1400 *La Bible*, Genèse, 2 : 27.

1401 « Ne puis-je pas agir envers vous comme ce potier, maison d'Israël ? Dit l'Eternel. Voici, comme l'argile est dans la main du potier, Ainsi vous êtes dans ma main, maison d'Israël ! » : *La Bible*, Jérémie, 18 : 6.

1402 Voir Emmanuel Reibel et Cécile Husherr, *Figures bibliques, figures mythiques : ambiguïtés et réécritures*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003.

1403 Marielle Macé séance sur le poème « En laisse », séminaire « nouons-nous », cf *supra*. Marielle Macé y soulignait la syllepse de sens de la « laisse » qui, dans le poème de Dominique Fourcade, dit à la fois l'attachement et l'arrachement.

5.2.3 Un *nous* tellurique au cœur de l'Anthropocène

Pour finir, je voudrais réfléchir aux conséquences de l'élaboration d'une communauté tellurique dans les récits sonyens. En effet, dès lors que les êtres humains se reconnaissent comme un *peuple-milieu*, on peut en retour envisager qu'ils constituent une force géologique. C'est ainsi que de nombreux intellectuels contemporains, comme le sociologue français Bruno Latour ou l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro et Déborah Danowski définissent l'Anthropocène¹⁴⁰⁴ : une nouvelle ère géologique où les activités humaines ont un impact global significatif sur l'écosystème terrestre. L'Anthropocène a débuté au XVIII^e siècle avec la Révolution Industrielle et s'est intensifié au cours de la Deuxième Guerre mondiale, jusqu'à modifier la géologie actuelle du globe. À côté des réflexions sur l'Anthropocène, les théoriciens du Capitalocène considèrent que les changements géologiques contemporains doivent être surtout imputés à l'économie capitaliste. Le concept d'Anthropocène m'intéresse pour penser les interactions entre les personnages humains et la terre qui crie, dans les récits de Sony.

D'abord, le *nous* des personnages sonyens paraît se reconnaître comme une force géologique capable de déréguler la vie de la terre. Par exemple, lorsque la narratrice des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* projette de partir pour Nsanga-Norda à la fin du roman, elle fait son *mea culpa* au nom de sa communauté. En effet, la Côte rocheuse, pourtant dure, semble avoir été mise à rude épreuve par les êtres humains. Pour protéger Estina Bronzario menacée de meurtre, les habitants de Valancia ont édifié une gigantesque citadelle en pierres :

Que la Côte me pardonne. Nous lui avons trop demandé. Nous l'avons sacrée dure à tout. Nous l'avons fondée monstre : nous avons monté ses pierres dans nos côtes à nous. Nous avons essayé de changer ses pierres en cœurs¹⁴⁰⁵.

Par un jeu d'inversion fondé sur une homophonie, Gracia reconnaît que les pierres de la Côte naturelle ont pris place dans les côtes humaines. Les échanges minéraux auxquels les êtres humains soumettent la terre font d'elle un « monstre », un être mélangé et difforme, fait d'organes humains et d'éléments terrestres. Quant aux roches de la falaise, elles deviennent presque des organes humains, par le biais de la métaphore des cœurs. En extrayant des roches de la Côte pour construire une forteresse contre la mort, les habitants de Valancia

¹⁴⁰⁴Le terme d'*Anthropocène* a été popularisé à la fin du XX^e siècle par Paul Joseph Crutzen, prix Nobel de chimie en 1995. Voir Bruno Latour, « Deuxième conférence : Comment ne pas (dés)animer la terre », *Face à Gaïa*, op. cit., p. 82-83. Voir aussi Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro, « L'Arrêt de monde », art. cit., p. 224.

¹⁴⁰⁵Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 177.

tendent de se bâtir une existence de falaise qui résiste aux assauts du temps humain. Dans sa prière pénitentielle adressée à la Côte, Gracia reconnaît ainsi que sa communauté a perturbé la vie de ses roches, tout en suggérant que la chair des habitants a en retour été gagnée par la pierre. Les êtres humains apparaissent donc eux aussi monstrueux.

La métamorphose minérale des personnages à l'oeuvre dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* évoque les analyses de Bruno Latour, qui voit dans l'Anthropocène « l'occasion de charger brusquement sur l'épaule de l'humanité ce même fardeau d'une *puissance géologique* sans précédent¹⁴⁰⁶ ». Alors que les êtres humains se pensaient trop petits devant l'immensité terrestre, voilà qu'ils se rendent compte qu'ils sont capables de réveiller des forces telluriques, à l'instar de la Côte devenue « monstre ». En se confondant aux roches, le *nous* terrien de Sony révèle ses potentialités de perturbations géomorphiques. « Nous sommes le point final de l'univers¹⁴⁰⁷ », écrit d'ailleurs Sony dans l'Avertissement de son roman inachevé *À quand la vie*. Et la métaphore de la ponctuation mortifère du « point final » révèle toute l'ampleur du cosmocide que le *nous* humain pourrait engendrer.

Par ailleurs, le *nous* terrien façonné par Sony semble pris dans le vertige qui rend fou¹⁴⁰⁸ qui caractérise la conscience écologique émergeant au cœur de l'Anthropocène. Dans son ouvrage *Face à Gaïa*, Bruno Latour analyse la tension qui existe entre l'existence de dégradations écologiques alarmantes et l'injonction d'agir alors même qu'il est déjà trop tard : cela engage la responsabilité humaine tout en provoquant un profond sentiment d'impuissance. Les derniers romans de Sony s'appuient sur ce vertige, en particulier *Le Commencement des douleurs*.

Au début du récit, un mystérieux baiser entraîne les habitants dans un tourbillon de calamités :

Tout avait commencé par un baiser. Baiser de malheur. Baiser du démon. Baiser puant. Nous pouvions tout penser, tout envisager, nous à qui l'histoire avait piqué cinq siècles. Mais, cette fois-ci, personne ne voulut en croire ses yeux ni ses oreilles. Que diable ! L'affaire nous sembla trop belle, le temps trop mou, les circonstances trop mesquines. [...] Le baiser avait sabordé les dieux, ceux du ciel et ceux des enfers¹⁴⁰⁹.

La première phrase du roman s'énonce au plus-que-parfait, comme pour proclamer que tout est déjà fini avant d'*avoir commencé*. D'emblée, la voix narrative mentionne un événement – un baiser – en situant le récit juste avant qu'il n'ait lieu – a u *commencement*. L'histoire débute avant les malheurs annoncés, mais elle est racontée par une voix narrative qui se situe

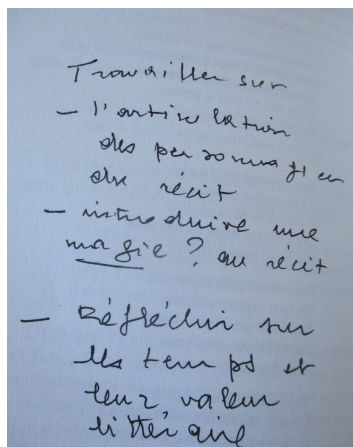
1406Bruno Latour, « Deuxième conférence : Comment ne pas (dés)animer la terre », *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 61.

1407Sony Labou Tansi, « Avertissement », *À quand la vie*, *op. cit.*

1408Voir Bruno Latour, « Première conférence : Sur l'instabilité de la (notion de) nature » et « Deuxième conférence : Comment ne pas (dés)animer la terre », *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p.15-31 et p. 61.

1409Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 11.

dans le temps des douleurs que le baiser a *déjà* provoqués : le *nous* se trouve dans le temps incohérent de la catastrophe à venir. Or, la valeur aspectuelle d'accompli du plus-que-parfait montre que l'apocalypse est considérée comme étant avérée, voire déjà révolue. Ainsi Sony travaille-t-il sur les temps de la narration pour créer le sentiment oxymorique d'une impuissance responsable dès le début de son roman. D'ailleurs, les notes manuscrites de l'écrivain confirment qu'il se donne de « réfléchir sur les temps et leur valeur littéraire » :



Notes de Sony sur un manuscrit non identifié¹⁴¹⁰

Travailler sur :

- *l'articulation des personnages et du récit*

- *introduire une magie ? Au récit*

- *Réfléchir sur les temps et leur valeur littéraire*

Le « commencement des douleurs » de la communauté d'Hondo-Noote s'apparente donc au « vertige qui rend fou » de Bruno Latour. Dès l'*incipit*, le lecteur se retrouve associé au *nous* des habitants d'Hondo-Noote, sidérés par un baiser qu'ils auraient pu éviter s'ils avaient ouvert leurs « yeux » et leurs « oreilles ». Les habitants ainsi que le lecteur sont coincés entre la description de faits alarmants – l'annonce de malheurs et de bouleversements cosmiques – et la prescription de l'éviter rendue impossible puisqu'il est déjà trop tard.

Cependant, le vertige sonyen rend moins fou qu'il ne sidère. Dans *Le Commencement des douleurs*, les habitants d'Hondo-Noote sont sidérés à deux reprises : une première fois au début du roman, devant le viol de la jeune Banos Maya par le vieux savant Hoscar Hana ; une deuxième fois à la fin du récit, devant l'enlèvement de Banos Maya devenue femme, par un milliardaire en hélicoptère. « Devant tant d'audace, nous restions sidérés¹⁴¹¹ », avance la voix narrative au début du récit ; « Nous étions sidérés¹⁴¹² », affirme-t-elle en écho, dans l'ultime phrase du roman. Ainsi le vertige de la responsabilité impuissante conduit-il finalement à la sidération. Dans *Face à Gaïa* toujours, Bruno Latour explique que la folie qui nous gagne – *nous*, les terriens de l'Anthropocène – consiste en une profonde altération

¹⁴¹⁰Voir Sony Labou Tansi, *La Chair et l'Idée*, op. cit., p. 302.

¹⁴¹¹Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 30-31.

¹⁴¹²*Ibid.*, p. 155.

de notre rapport au monde, dès lors qu'on se rend compte qu'on a déjà franchi le seuil des catastrophes sans s'en être aperçu¹⁴¹³.

Pour mieux comprendre la stupeur qui frappe la voix narrative collective du *Commencement des douleurs*, on peut se référer aux étymologies du verbe *sidérer* : en latin, le verbe *siderari* désigne le fait de subir l'influence des astres, tandis que ses dérivés *considerare* et *desiderare* nomment respectivement la contemplation des astres et la nostalgie des *étoiles perdues ou manquées*¹⁴¹⁴. Or, toutes ces nuances de la sidération semblent traverser le récit de Sony, comme le montre par exemple cette description du temps d'avant le baiser de malheur :

Nous avons toujours su lire dans le ciel, la terre, les pierres, l'eau et déchiffrer les moindres cabrements de notre fortune. Rien ne nous était arrivé à l'improviste, rien de fâcheux n'avait eu le coeur de nous surprendre. Jusqu'au baiser pour rire¹⁴¹⁵.

Avant les bouleversements du baiser, les habitants d'Hondo-Noote subissaient l'influence des astres (*siderari*) reconnaissable par la mention « notre fortune ». Tout en la subissant, ils savaient néanmoins la prévoir ou la « déchiffrer » en « li[sant] dans le ciel » (*considerare*). L'irruption du baiser bouleverse ces relations astrales, plaçant les personnages sous l'influence de « l'improviste », à la mesure de leur manque de repères ou d'étoiles (*desiderare*). Ainsi, on retrouve chez Sony « l'écriture du désastre¹⁴¹⁶ », pour reprendre le titre d'un ouvrage de Maurice Blanchot. L'écrivain français y parle justement du désastre comme d'une « chute sous la nécessité désastreuse », dès lors qu'on est « séparé de l'étoile »¹⁴¹⁷. Il prévient du « danger que le désastre prenne sens au lieu de prendre corps¹⁴¹⁸ », écueil que le roman sonyen semble en vain s'efforcer d'éviter : selon l'ambivalence soulignée par Blanchot, « la patience du désastre » conduit les personnages de Sony « à ne rien attendre du "cosmique" et peut-être rien du monde, ou au contraire beaucoup du monde »¹⁴¹⁹. La sidération des personnages du *Commencement des douleurs* révèle la perte de l'origine terrestre ou cosmique qui faisait la particularité du *nous* sonyen. Mais, en retour, elle semble aiguïser leur conscience de l'importance du lien entre la terre et les hommes : c'est en cela que les habitants d'Hondo-Noote pourraient, au cœur du désastre, *attendre beaucoup du monde*.

1413 Voir Bruno Latour, « Première conférence : Sur l'instabilité de la (notion de) nature », *Face à Gaïa*, *op. cit.* p.17.

1414 Voir Marielle Macé, *Sidérer, Considérer*, *op. cit.*, p. 25.

1415 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 18.

1416 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 9.

1417 *Ibid.*

1418 *Ibid.*, p. 71.

1419 *Ibid.*, p. 120.

Finalement, les communautés des romans de Sony « partage[nt] un même sentiment de *terrestrialisation*¹⁴²⁰ » qui caractérisent les « peuplades » de la nature dont parle Bruno Latour. Leur ancrage dans la Côte ou leur perte de lien avec elle s'exprime par le biais du pronom collectif *nous* qui, à ce titre, exprime moins leur statut de « Terriens » que leur existence en tant que « Terrestres¹⁴²¹ », pour reprendre là encore un mot de Bruno Latour. L'échelle n'est pas la même : alors que les peuples Terriens ont conscience « de vivre sous un Globe », puisque les changements climatiques se jouent à l'échelle planétaires, les Terrestres auraient en plus le sentiment d'exister « au milieu de relations qu'il leur faut composer une à une sans aucun moyen d'échapper à l'historicité »¹⁴²². Telle pourrait être l'une des caractéristiques du *nous* qui émerge dans les derniers romans sonyens.

Par l'importance du *nous* des « Terrestres¹⁴²³ », l'écriture romanesque de Sony s'inscrit dans un double-mouvement écopoétique : l'écrivain parle pour la nature et, en retour, celle-ci parle pour lui¹⁴²⁴. À ce titre, Sony élabore des « pratiques de l'écriture de la nature¹⁴²⁵ », en particulier des dispositifs énonciatifs telluriques. Après cinq siècles de silence, imposés par des dictatures logorrhéiques, la terre prend la parole dans les œuvres de Sony. Dans *Face à Gaïa*, Bruno Latour éprouve son hypothèse selon laquelle l'ancienne Nature conceptuelle disparaît et laisse place à un être instable et imprévisible qu'il propose d'appeler « Gaïa¹⁴²⁶ ». Les récits sonyens s'inscrivent dans ce face à face avec Gaïa, puisqu'ils décrivent des intrusions telluriques aussi nombreuses que soudaines. Cependant, la terre qui crie dans les textes sonyens est-elle Gaïa ?

1420 Bruno Latour, « Cinquième conférence : Comment convoquer les différents peuples (de la nature) ? », p. 236.

1421 *Ibid.*

1422 *Ibid.*

1423 Bruno Latour, « Cinquième conférence : Comment convoquer les différents peuples (de la nature) ? », p. 236 : « ces peuples ne se sentiraient plus de vivre sous un Globe, mais au milieu de relations qu'il leur faut composer une à une sans aucun moyen d'échapper à l'historicité. Pour accentuer le contraste, je propose de dire que de telles peuplades partageraient un même sentiment de *terrestrialisation* ».

1424 Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op. cit.*, p. 23.

1425 *Ibid.*, p. 129.

1426 Voir Bruno Latour, « Introduction », *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 12.

5.3 Le langage de la terre sonyenne

*as-tu cessé de croire que qui demande aux
montagnes de se taire n'aurait pas d'oreille*

Daniel Maximin, à Sony Labou Tansi¹⁴²⁷

L'infléchissement écopoétique des textes sonyens passe par un enjeu énonciatif qui consiste à trouver un langage pour la terre qui crie, afin que les hommes puissent l'entendre. Non seulement les scènes de paroles sonyennes sont ancrées dans des lieux telluriques comme la Côte, mais elles s'élargissent aussi pour y faire entrer la terre. Par ses manifestations sonores, elle devient un actant essentiel dans les récits et une partenaire importante de l'énonciation. Au début de *Monologue d'or et noces d'argent*, Sony avertit que pour « donner un langage à toutes ces voix qui parlent, il suffit d'un prétexte¹⁴²⁸ ». On peut supposer que le prétexte est donné autant par le cosmocide écologique en cours que par la mise en place des conditions de possibilité d'une conversation : une oreille collective qui, bien qu'elle soit déroutée, puisse entendre les montagnes intarissables. Il s'agit donc d'examiner plus précisément comment l'écrivain parvient à faire parler la terre dans ses dernières oeuvres.

5.3.1 Le langage des catastrophes : l'émotion de la terre

Les cataclysmes naturels font irruption dans les fictions sonyennes, en particulier dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et *Le Commencement des douleurs*. En sus des manifestations sonores, l'émotion tellurique est rendue perceptible à travers les événements catastrophiques pour les personnages humains : la mer mange une ville, la canicule assèche le fleuve et des espèces animales meurent en masse. On se souvient que, d'après Michel Serres, « la Terre nous parle en termes de forces¹⁴²⁹ » : dans les fictions de Sony, les forces qui font parler la Terre sont celles des cataclysmes.

La nature sonyenne avertit les personnages humains, comme elle l'a toujours fait. Si l'on a déjà évoqué les « vaticinations de la terre¹⁴³⁰ », on n'a pas vraiment analysé les prophéties telluriques dans une perspective langagière. À cet égard, les catastrophes doivent

1427Daniel Maximin, « Cendre fertile », *L'invention des désirades*, op. cit., p. 89.

1428Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 8.

1429Michel Serres, *Le contrat naturel*, op. cit., p. 67.

1430Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 90.

être lues comme des signes que la terre adresse aux êtres humains, en particulier dans *Le Commencement des douleurs* :

nous entendîmes un hennissement macabre venant de l'Océan. La montagne du côté de Wama-Hassa s'était mise à hurler sans désespérer, poussant une manière de barrissement entrecoupé de quintes et d'éternuements fantastiques. Puis nous avons vu et entendu les falaises de Balma-Yayos s'étirer dans un cabrement d'ardoises fracassées. Quelque chose semblait nous dire : « Si Hoscar Hana dort avec la gamine, ce monde en perdra les jambes ». [...] L'Océan nous a sommés de faire gaffe par l'avènement des congrès rouges dans la baie aux Lottes¹⁴³¹.

Les manifestations géologiques de la Côte sont interprétées comme des alarmes, invitant à « faire gaffe ». Les signaux sont d'ailleurs précisés, à travers le champ sémantique des cris – *hennissement, barrissement, quintes, éternuements* –, qui permet de décliner toutes les nuances des appels. Ainsi la Côte devient-elle un personnage, qui fait partie de ce que Bruno Latour appelle « les puissances d'agir¹⁴³² ». D'après ce dernier, pour faire agir un agent, il faut lui accorder une signification : « ce qui ne veut pas dire que "toute chose dans le monde soit une simple affaire de discours" », prévient-il, « mais plutôt que toute possibilité de discours soit due à la présence d'agents en quête de leur existence¹⁴³³ ». La Côte sonyenne semble bien chercher à exister en s'animant.

À cet égard, on peut comprendre la quête romanesque du langage tellurique qu'entreprend Sony à l'aune d'un documentaire Arte sur l'histoire des ouvriers, que j'ai visionné alors que j'écrivais ces lignes. Jacques Rancière y intervient, juste après une scène dans laquelle on voit le chef du Parti Communiste de Prague (le KSČ), se présenter devant une foule d'ouvriers grévistes en 1989¹⁴³⁴ en les haranguant et en les traitant d'enfants irresponsables. Jacques Rancière opère alors un rapprochement entre l'infantilisation du peuple qui réclame la justice sociale et la sécession des Plébéiens romains sur le mont Aventin, telle qu'elle a été réécrite par Ballanche en 1829. Or, d'après Jacques Rancière, les revendications populaires sont secondaires : le peuple veut d'abord qu'on le reconnaisse comme un être parlant. Bien qu'on ne puisse pas comparer les luttes ouvrières à l'écopoétique sonyenne, les réflexions de Jacques Rancière nous aide à penser. On peut faire l'hypothèse que l'importance des manifestations de la terre du *Commencement des douleurs* réside moins

1431 *Ibid.*, p. 56.

1432 C'est ainsi que Bruno Latour désigne les êtres de la nature que les écrivains dotent de capacités d'action : « Deuxième conférence : Comment ne pas (dés)animer la terre », *Face à Gaïa, op. cit.*, p. 85.

1433 *Ibid.*, p. 94.

1434 Il s'agit des ouvriers de l'usine ČKD (Českomoravská Kolben-Daněk) qui était l'une des plus grandes entreprises de Tchécoslovaquie, produisant notamment des tramways. En novembre 1989, les ouvriers se mettent en grève, rejoignant le mouvement de grève générale initié par les étudiants qui réclament notamment l'abolition de la police secrète du régime, la fin du parti unique et des élections libres. Voir « Listopad 1989. Proletariát spoutaný sametovou trikolórou », Brochure du KpK tchèque, 1er septembre 2009, traduction française « Tchécoslovaquie novembre 1989 : le prolétariat enchaîné par le velours tricolore », Mouvement Communiste, 2010, p. 6. URL : https://mouvement-communiste.com/documents/MC/Booklets/BRHS2_VELV89_FR_VF_complet.pdf

dans les revendications qu'elle pourrait porter que dans le fait qu'elle « veu[t] être entendu[e] comme [un] êtr[e] parlan[t] », ce qu'elle cherche à prouver par « une série d'actes symboliques »¹⁴³⁵. Cela expliquerait pourquoi le dire de la terre paraît moins important que son bruit dans le roman sonyen. L'enjeu premier de la narration serait d'abord de faire reconnaître que la terre existe comme un être vivant et que sa capacité d'action fait d'elle un membre à part entière de la communauté des habitant·e·s de la Côte.

Cette interprétation rejoint encore une fois les analyses de Bruno Latour qui montre que, en abolissant la séparation entre le monde naturel vidé de langage et les humains qui peuvent parler, on rend inopérante la distinction entre la matière inerte et les êtres humains « suranim[és]¹⁴³⁶ ». Une telle communion langagière de tous les êtres – humains et non-humains – aurait des répercussions sur le cours des événements, puisqu'on ne saurait désormais opposer des sujets agents et des objets agis ou supports des actions. Lorsque les récits abolissent la frontière entre animés (humains) et inanimés (non-humains), le fil de la narration s'en trouve changé « de telle sorte que toute l'action soit dans la cause », nous dit Bruno Latour, « ce qui suppose qu'il n'y en ait plus aucune dans les conséquences »¹⁴³⁷. Effectivement, la description des signes cataclysmiques du *Commencement des douleurs* se concentre sur les causes : les cris de l'océan ou de la montagne sont accompagnés de compléments de moyen qui décrivent les formes de leurs démonstrations, « dans un cabrement d'ardoises fracassées » et « par l'avènement des congres ». Toutes ces manifestations inhabituelles du milieu de la Côte sont lues comme des mises en garde et leurs tournures sont décrites avec soin. D'ailleurs, l'arrivée massive des anguilles étonne puisque la toponymie indiquerait plutôt la présence de *lottes*. L'écriture sonyenne invite donc à considérer la terre comme un agent géologique, dont la vie se manifeste physiquement : tel serait le langage tellurique.

Cependant, les manifestations terrestres ne sont pas encore des catastrophes naturelles. La terre se contente de prévenir des malheurs qui pourraient arriver en relayant les avis de la nature et en glosant ses dires : « Si Hoscar Hana dort avec la gamine, ce monde en perdra les jambes¹⁴³⁸ ». Les choses pourraient donc empirer, d'autant plus que le savant Hoscar Hana s'entête à refuser le mariage qui entérinerait le câlin dévoyé qu'il a donné à Banos Maya et

1435 Voir Jacques Rancière, in Stan Neumann, « Le temps des ouvriers (2/4) - Le temps des barricades », Documentaire Arte, 2020, 29'. Voir aussi Jacques Rancière, « Préface », in : Pierre-Simon Ballanche, *Première sécession de la plèbe. Première partie de la Formule générale de l'histoire de tous les peuples, appliquée à l'histoire du peuple romain*, Rennes, Éditions Pontcerq, 2017.

1436 Bruno Latour, « Deuxième conférence », *Face à Gaïa*, op. cit., p. 92.

1437 Ibid.

1438 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 56.

qu'il persiste dans son projet scientifique de créer une île. Puisqu'on vient de voir que les phénomènes naturels insolites sont perçus comme des avertissements par les habitants d'Hondo-Noote, on peut supposer que les autres manifestations naturelles doivent être décryptées de la même façon, même si les personnages sidérés ne semblent plus vraiment en avoir conscience.

Dans la suite du roman, ce sont de véritables catastrophes naturelles qui surviennent : vagues gigantesques, canicule et holocauste d'espèces marines se succèdent dans le roman, de manière tragique. D'abord, le cabrement des vagues est décrit comme « un saut furieux de six à huit cents mètres¹⁴³⁹ », qui va jusqu'à découvrir les fonds marins de la baie d'Oyongo. Mais Hondo-Noote échappe au tsunami car l'Océan se calme brusquement. Ensuite, les personnages découvrent avec une véritable « horreur » que « sept mille sept cent sept¹⁴⁴⁰ » baleines se sont échouées sur la plage. On pourrait voir dans la mort des baleines un écho au Livre de Jonas, un châtiment divin invitant les hommes au repentir. Dans le récit cependant, la référence biblique côtoie les nombreuses catastrophes naturelles et, ce faisant, il faudrait sans doute moins y voir des signes divins que des cataclysmes. D'ailleurs, Ciao Zepping signale ensuite « un cataclysme [...] : le fleuve est mort¹⁴⁴¹ ». Enfin, c'est au tour d'une chaleur extrême de s'abattre sur la Côte :

Au lieu de reculer, la canicule redoublait de furie. Les pierres explosaient comme du verre. La terre rôtissait et grillait, dégageant des vapeurs rougeâtres. Les nuits bouillaient et crépitaient. Hoscarr Hana s'était juré [...] qu'il parviendrait à terrasser la fournaise. L'homme s'était enfermé dans son laboratoire et avait commencé à couper, à tronçonner, à moudre l'oxygène¹⁴⁴².

De même que l'hécatombe des baleines et l'assèchement du fleuve sont ressentis comme une « horreur » et un « cataclysme », la chaleur est perçue comme une catastrophe naturelle : une « canicule ». Son effet désastreux est d'ailleurs souligné par l'écho en [ule] qu'elle crée avec le verbe *reculer*, formant peut-être aussi un calembour kikongo – la négation *kâni* pourrait à première vue laisser entendre qu'il s'agit d'un non-événement qui aurait dû « reculer ». La suite de la description s'empresse de démentir cela, avec de nombreux verbes catastrophiques – *redoublait, explosaient, rôtissait, grillait, bouillaient, crépitaient* – qui montrent bien que la terre fulmine.

À l'inverse des causes annonciatrices des cataclysmes à venir, tous ces phénomènes calamiteux ne sont plus analysés comme des avertissements lancés par la terre. Au lieu d'être interprétés, ils sont surtout décrits avec minutie, voire avec une certaine euphorie poétique

¹⁴³⁹*Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁴⁰*Ibid.*, p. 92. Sony pourrait faire allusion à l'échouage d'un millier de baleines sur les plages du Brésil, survenu en avril 1987. Voir l'article « Environnement : Suicide collectif de mille baleines », *Le Monde*, 25 avril 1987. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/04/25/environnement-suicide-collectif-de-mille-baleines_4054929_1819218.html

¹⁴⁴¹Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 121-122.

¹⁴⁴²*Ibid.*, p. 144.

que l'on perçoit aisément. Quant au savant, il observe la « fournaise » comme une donnée physique plutôt que prophétique. Dans le *Commencement des douleurs*, la description concrète, et néanmoins poétique, des phénomènes naturels précède donc leur interprétation. Tout se passe comme si cette dernière devait être reléguée au second plan, à cause de l'émerveillement et de la terreur ressentis devant la terre qui s'anime. Néanmoins, bien que l'interprétation prophétique des cataclysmes cède le pas devant leur description poétique, on ne peut pas pour autant en conclure que « la Terre s'est tue¹⁴⁴³ » dans le roman de Sony.

Sur la question des causes physiques et de savoir s'il faut ou non les interpréter pour comprendre le langage de la terre, les réflexions de Michel Serres apportent un éclairage intéressant. Dans un texte intitulé *Statue*, il relit notamment le mythe de Sisyphe en délaissant le point de vue moral, qui se concentre habituellement sur le châtement divin, pour s'intéresser à la pierre. Selon Michel Serres, « si pour une fois nous regard[ons] la pierre », alors on s'aperçoit que le mythe « met en scène l'archéologie de la chute des corps »¹⁴⁴⁴. Il en conclut que dans une lecture physique, le *poids* de la culpabilité morale est remplacé par le *poids* de l'objet¹⁴⁴⁵. À partir de ces réflexions, on peut proposer deux pistes de lecture sur *Le Commencement des douleurs*.

En premier lieu, loin de représenter les agissements non-humains comme des accessoires ou de simples décors de l'intrigue, le texte de Sony se concentre sur des forces naturelles concrètes. Comme le fait Michel Serres pour la pierre du mythe de Sisyphe, il les dote de propriétés physiques. Cependant, si l'écriture sonyenne s'intéresse à la présence sensible de la nature, elle se saisit des forces physiques de la Côte dans une perspective poétique plutôt que scientifique – d'ailleurs, le savant est à plusieurs reprises la cible de l'ironie romanesque.

En second lieu, bien que la *cause* morale demeure importante dans le roman de Sony, la *cause* physique la précède et c'est elle qui occupe le champ poétique. D'ailleurs, si l'incipit insiste tant sur la description du site qui abrite Hondo-Noote, c'est bien pour montrer à quel point la communauté humaine est soumise aux lois naturelles de la Côte, de la même façon que Sisyphe dépend du poids de son rocher. Aussi ne faut-il pas se tromper de lecture : en moralisant à outrance à propos des cataclysmes provoqués par le fait qu'« Hoscara Hana dort avec la gamine », les habitants ne comprennent pas que ce sont surtout les expériences

1443 Voir David Abram, *Comment la terre s'est tue*, op. cit.

1444 sur la pierre du mythe de Sisyphe envisagée de manière morale comme « chose/cause » chez Michel Serres, voir Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », art.cit., p. 153-155. Voir aussi Michel Serres, *Statues*, op. Cit..

1445 C'est ce que Émilie Hache et Bruno Latour appellent la « bifurcation entre la *cause* (valeur) au sens juridique et la *cause* (fait) au sens physique ». *Ibid.*

scientifiques du savant qui bouleversent physiquement la vie de la Côte. La recherche d'un moyen scientifique pour « terrasser la fournaise » montre bien que les causes des bouleversements ne sont pas comprises : le recours à la science pour contrecarrer les effets de la science – les *causes* physiques – ne fera qu'aggraver la situation.

En effet, au fil du récit du *Commencement des douleurs*, les *causes* physiques sont racontées successivement, de façon à ce qu'elles paraissent imbriquées les unes aux autres. Par exemple, l'assèchement du fleuve succède à la mort des baleines, qui s'inscrit elle-même après le raz-de-marée et précède la canicule. La mort du fleuve semble elle-même s'inscrire dans la chaîne de causalités écologiques : les baleines ont pu se retrouver prisonnières à cause de la vague gigantesque qui a découvert les fonds marins de la baie d'Oyongo¹⁴⁴⁶, ou bien se suicider collectivement¹⁴⁴⁷ en se laissant mourir sur le sable¹⁴⁴⁸ à cause d'une éventuelle élévation de la température des eaux de la mer. Ce serait ce réchauffement qui aurait causé la mort du fleuve, assèchement qui accentue à son tour l'effet de chaleur et qui provoque le bouillonnement invivable dont nous avons parlé.

Effectivement, au cœur de toutes ces causes physiques enchaînées, la description de la sécheresse fluviale a son importance :

- Je rentre de Baltayonsa, dit Ciao Zepping. Un cataclysme y est survenu : le fleuve est mort. Plus une goutte d'eau. Une suite d'ossements et de pierres exténuées. Poissons morts. Boue morte. Crabes séchés. Ça pue horriblement. La mort est venue de l'Océan. Et puis... et puis, mes aïeux... J'ai vu, debout sur une pierre, le mioche que nous avons enterré !
- Où allons-nous, les dieux ? dit Estango Douma. Le câlin de Hoscara Hana nous exterminera. Et sa foutaise d'îles au milieu de l'Atlantique fera exploser la Côte¹⁴⁴⁹.

Le « cataclysme » désigne bien un grand bouleversement destructeur d'origine naturelle : l'assèchement d'un cours d'eau est, de fait, catastrophique pour tout un écosystème. La répétition de l'attribut *mort* fait figurer les répercussions en chaîne de la sécheresse, en personnifiant tous les éléments qui s'éteignent. Le fleuve devient un lit mortuaire où les carcasses et les arrêtes des victimes animales remplacent les gouttes d'eau. Consciente de la calamité qu'elle a découverte, Ciao Zepping est en larmes.

Pour compléter le tableau de l'hécatombe fluviale, elle mentionne le réveil d'un mort, le jeune Lekas qui s'est pendu sous les fenêtres de Banos Maya, dans un élan de désespoir

1446 Voir Mandi Heshmati, « Pourquoi les cétacés s'échouent sur les plages ? », *Ouest France*, 22 juillet 2019, URL : <https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/data/57705/reader/reader.html#!preferred/1/package/57705/pub/83415/page/7>

1447 Il semble qu'on puisse interpréter les morts massives de mammifères qui s'échouent sur les rives comme des suicides collectifs, à la suite d'un stress intense causé par exemple par un changement de température. Voir « Environnement : Suicide collectif de mille baleines », *art. cit.*

1448 « *in sicco expirasse* » dit Plinius l'Ancien : *Histoire Naturelle*, livre IX, 8. Dans son livre sur les animaux aquatiques, Plinius évoque la mort volontaire des dauphins.

1449 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 121-122.

amoureux la nuit du 4 septembre¹⁴⁵⁰. Si la date évoque pour les lecteur·trice·s français·es la proclamation de la République de 1970, commémorée par le poème de Victor Hugo qui commence par la mort d'un enfant qui pourrait être Lekas¹⁴⁵¹, pour le Congo elle fait plutôt référence au coup d'État du 4 septembre 1968 qui renverse Alphonse Massamba-Débat. Le retour du jeune défunt Lekas semble faire partie de la catastrophe, comme si les morts humains – et surtout les martyrs politiques – relevaient des manifestations naturelles. À cet endroit, le texte de Sony pourrait bien manifester à quel point les lieux sont chargés d'histoire, permettant d'éprouver que les détruire revient à effacer une mémoire, des liens aux morts ou aux ancêtres, et donc une part de soi-même¹⁴⁵². Aussi le fantôme de Lékas annonce-il sans doute que l'assèchement du fleuve provoquera des décès dans la communauté humaine.

Alors que Ciao Zepping impute la cause de l'holocauste à l'Océan, Estango Douma, « le gardien de la coutume¹⁴⁵³ », rappelle que la responsabilité est essentiellement humaine, en la personne d'Hoscar Hana. Selon les dires d'Estango Douma en effet, le savant Hoscar Hana apparaît comme un violeur criminel à double titre. D'une part, il a abusé de la jeune Banos Maya en « commen[çant] à fouiller les jupons de la gamine » de « sa grosse main d[e] démon »¹⁴⁵⁴, alors que la jeune fille s'était évanouie. Estango Douma ravive la mémoire de cet épisode du début du récit, en employant l'anaphore résomptive du « câlin d'Hoscar Hana ». D'autre part, le savant bouleverse la morphologie de la Côte en faisant jaillir une île au milieu de l'Océan. L'image n'est pas sans évoquer une figure phallique, d'autant plus qu'Hoscar Hana annonce également qu'un trou dans le ciel fera « geindre [la terre] comme une femme en joie nuptiale¹⁴⁵⁵ ». Ainsi, Ciao Zepping et Estango Douma attribuent les cataclysmes à deux *causes* différentes : dans l'esprit de la jeune femme, « la mort est venue de l'Océan », tandis que pour Estango Douma, tout cela a été causé par le dévoiement moral et scientifique d'Hoscar Hana. Les deux personnages trouvent des causes différentes, sans que l'une ou l'autre soit fausse. L'enjeu est donc de savoir quelle serait la cause première qui aurait provoqué l'animation catastrophique de la terre dans le roman de Sony.

1450 Voir *Ibid.*, p. 110.

1451 « L'enfant avait reçu deux balles dans la tête / Le logis était propre, humble, paisible, honnête » : Victor Hugo, « Souvenir de la nuit du 4 », *Les Châtiments*, Paris, Éditions livre de Poche, 1973.

1452 Sur la co-existence des lieux et des imaginaires, voir Nino Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even *et alii*, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.*

1453 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 144.

1454 *Ibid.*, p. 30.

1455 *Ibid.*, p. 12.

5.3.2 Un appel au silence : la réaction tellurique

Chez Sony, « la terre s'émeut ! », selon les mots de Michel Serres. Relisant la formule apocryphe de Galilée « *eppur si muove !* », Michel Serres remplace la découverte de la capacité qu'à la Terre de se mouvoir par celle de s'émouvoir : il affirme qu'« à nouveau la Terre tremble [...] parce qu'elle *se transforme de notre fait*¹⁴⁵⁶ ». Chez Sony, le modèle de conversation tellurique, où la Terre rétorque les agissements humains, est complexifié. L'émotion terrestre ne semble pas seulement due au fait que l'agent géologique *réagit* : si Michel Serres et Bruno Latour cherchent l'origine humaine dans le réveil de Gaïa, les romans de Sony ont aussi montré qu'il était possible que la terre s'émeuve indépendamment des êtres humains. Le langage des catastrophes de la nature sonyenne est donc particulier : il permet l'intrication des ordres naturels et humains, puisque la communauté transforme les cataclysmes en cascade de signes qui renvoient les uns aux autres. Pour le dire avec les mots de Bruno Latour, les cataclysmes romanesques révèlent « une puissance d'agir des non-humains qui ne sont plus sans lien avec ce que nous sommes et ce que nous faisons¹⁴⁵⁷ ». Ainsi les réactions de la terre décrites dans les textes de Sony constitueraient-elles l'une des modalités singulières de sa conversation avec les hommes.

Les romans des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et *À quand la vie ?* inscrivent les manifestations naturelles dans une chaîne de causalités humaines, s'attachant ainsi à montrer que ce sont les humains qui font réagir la terre. Dans un entretien à propos des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Sony explique que la nature tient un rôle dans les conflits humains : « quand les hommes se disputent, la nature s'en mêle¹⁴⁵⁸ », déclare-t-il. Les catastrophes sonyennes ont donc pour origine les rivalités entre les hommes. Or, celles-ci sont particulières : l'animation de la terre est provoquée par des conflits essentiellement économiques.

On se souvient qu'un lien entre le cri de la terre et le boycott mondial des ananas de la Côte s'établit dès l'*incipit* des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Le roman relaie alors les disputes humaines, au sujet des ananas :

Les autorités, au lieu d'abdiquer, avaient passé une loi, obligeant les résidents à manger d'impossibles quantité d'ananas, matin, midi et soir : soit trois kilos par jour et par tête ! « C'est bien fait pour leurs gueules », disait la population. Tous les étrangers se mirent à nous haïr, nous, notre pays et nos lois. « C'est une idée des gens de la Côte, soutenaient-ils, ces mangeurs de perches ! Alors que les gens de Nsanga-Norda sont plus logiques. » Puis il y eut ce grondement de la falaise, cette piaillerie infecte, ce clabaudage inexplicable. Cet appel au silence.

1456 Michel Serres, *Le contrat naturel*, op. cit., p. 135-136. Voir Bruno Latour, « Deuxième conférence : Comment ne pas (dés)animer la terre », *Face à Gaïa*, op. cit., p. 83.

1457 Ibid., p. 85.

1458 Sony Labou Tansi, « Une somme d'homme », art. cit.

La polyphonie romanesque fait entendre les désaccords qui traversent Valancia, opposant les récriminations des résidents étrangers à la fermeté des autorités locales, soutenues par les habitants. Ainsi s'échangent les haines et les colères humaines, transmises au discours direct. Les insultes et les exclamations suggèrent que le ton monte, jusqu'à ce que la falaise intervienne, comme pour faire cesser ces chamailleries. L'anaphore résomptive « cet appel au silence » reprend toutes les nuances des manifestations sonores de la Côte et les recatégorise en leur inférant un statut psychologique¹⁴⁵⁹ ou une intentionnalité : celle d'apaiser les querelles humaines qui retentissent. Peut-être la falaise a-t-elle même commencé à donner l'alerte bien avant que Valancia ne l'entendent et sans doute alors a-t-elle été « cachée¹⁴⁶⁰ » par les affaires économiques qui préoccupaient les habitants. Il semble donc que l'animation terrestre ait été causée par les conflits marchands qui opposent à grand bruit les habitants de Valancia au reste du monde. D'ailleurs, si la terre s'insère dans la conversation avec les êtres humains, c'est moins pour leur répondre que pour les faire taire.

Pour les mêmes raisons, la terre surgit dans l'avertissement du roman *À quand la vie*, un texte inachevé que Sony continue d'écrire jusqu'à la fin de sa vie :

Une bourde est aujourd'hui née
il faut
sauver des eaux du financement
nous autres âmes
[...]
une bourde toute noire
de pétrole et de suie –
mais déjà la terre tant promise
est toute malade de la liberté.
Nous sommes une bourde rougeoyante
Y a des Blancs
Y a des Noirs
Y a des bonnes gens bien malades
de la liberté
la terre
n'a pas fini de nous prendre la tête¹⁴⁶¹

Ce que Sony appelle la « bourde » contemporaine pourrait être une métaphore du mensonge grossier du libéralisme financier, désigné par le détournement biblique des « eaux du financement », et du capitalisme extractiviste, suggéré par la couleur noire « de pétrole et de suie ». Alors que le « nous » humain est fondu dans cette « bourde », la terre se manifeste à deux reprises. Elle est alors personnifiée : d'abord en tant que patient puisqu'elle est

1459 Voir Mélynda Salcedo Daval, « L'anaphore résomptive avec recatégorisation », Colloque Choix Des Mots (CDM 2015), Octobre 2015, Poitiers, France. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01362350v2/document>

1460 « cachée par la profusion des guerres mondiales, des guerres coloniales, des menaces nucléaires, il y aurait eu, au XXème siècle – ce "siècle classique de la guerre" – une autre guerre, elle aussi mondiale, elle aussi totale, elle aussi coloniale, que nous aurions vécue sans la vivre ». Voir Bruno Latour, « Première conférence : Sur l'instabilité de la (notion de) nature », *Face à Gaïa, op. cit.*, p. 17-18.

1461 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *À quand la vie, op. cit.*

« malade » à cause de la trop grande « liberté » que prennent les hommes, derrière laquelle l'image du libéralisme s'impose effectivement à nous ; puis en tant qu'agent car c'est elle qui fait cette fois subir au *nous* son action de lui « prendre la tête ». Elle apparaît d'ailleurs isolée par la césure, davantage mise en valeur que dans la première occurrence. Dans la progression entre ces deux exemples, tout se passe comme si la terre prenait sa revanche sur les êtres humains. Par surcroît, l'ironie des expressions religieuses mine les libertés économiques prises par ces Moïse mécréants, aveuglés par leur sacerdoce morbide d'user des ressources de la « terre promise ». Si la terre assume sa présence, dont l'écrivain n'est ici que le rapporteur, c'est donc bien en réaction – ou rétroaction – à l'action humaine, ce qui est le propre de la définition de l'Anthropocène de Déborah Danowski, Viveiros de Castro ou Bruno Latour.

En effet, face à des situations économiques belliqueuses et mortifères pour les hommes et pour elle, la terre réagit dans les romans de Sony. Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, les habitants de Valancia se retrouvent ainsi « face à Gaïa¹⁴⁶² », comme le dit Bruno Latour. Ils ne peuvent lors rien faire contre ce « karma¹⁴⁶³ géophysique », selon l'expression forgée par Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro à propos de l'Anthropocène :

L'Anthropocène est une « époque », mais il indique la fin de l' « épocalité » en tant que telle, en ce qui concerne notre espèce. [...] Il a commencé avec nous et finira sans nous. [...] Notre présent c'est l'Anthropocène, tel est notre temps. Mais ce temps présent s'avère être un présent « sans avenir », un présent passif porteur d'un karma géophysique que nous n'avons aucunement le pouvoir d'annuler¹⁴⁶⁴.

Le karma est une soumission à la causalité et à la responsabilité, ce qui, appliqué à l'irruption de la terre dans l'histoire humaine, rappelle le vertige écologique de Bruno Latour. L'entrée de la terre dans la fiction sonyenne a pour effet de reconfigurer le déroulement temporel du récit, de la même façon que l'Anthropocène modifie le cours des vies humaines.

Dans les derniers romans sonyens, le temps est effectivement modifié¹⁴⁶⁵, comme dilaté et bloqué par des attentes vaines, sans cesse repoussées : attente de la police pour reconnaître le meurtre d'Estina Bronzario dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, attente d'une révolution et de la révélation du secret des crimes à vendre dans *Les Yeux du Volcan*, attente d'un mariage et du jaillissement d'une île dans *Le Commencement des douleurs*. Les

1462Bruno Latour, *Face à Gaïa*, *op. cit.*

1463le karma est une « sujétion à la causalité, à l'enchaînement des actes, et à la responsabilité qui en découle au niveau du sort dévolu à chacun » dans la religion hindouiste. Le terme vient du sanscrit *kārman* qui signifie acte, action. Il est la somme de ce qu'un individu a fait, est en train de faire ou fera. Voir TLFi [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/karma>

1464Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro, « L'Arrêt de monde », *art., cit.*, p. 224.

1465Sur l'étude de la temporalité particulière de l'Anthropocène dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, voir Alice Desquilbet, « La poétique de l'anthropocène, un "présent sans avenir" dans *Les Sept Solitudes* de Sony Labou Tansi », *art. cit.*

réactions de la terre installent donc les hommes dans le « temps de la fin¹⁴⁶⁶ » dont parle Bruno Latour à propos de l'Anthropocène et qui correspond au « présent sans avenir » de Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro : une sorte de « commencement des douleurs¹⁴⁶⁷ » en somme. Le bouleversement du rapport au temps présent, qui préside aux récits des cataclysmes de Sony, inviterait les personnages à redevenir présents, c'est-à-dire sensibles, à leur situation d'enracinement terrestre¹⁴⁶⁸. À moins qu'ils n'aggravent leur cas et n'empirent les réactions telluriques.

Alors que la terre réagit déjà aux actions humaines, les « logiques de l'immun¹⁴⁶⁹ » mises en place par les êtres humains pour se protéger d'elle sont autant d'actes de « légitime démence¹⁴⁷⁰ » qui ne font que les accentuer, comme le soutient Frédéric Neyrat dans *Biopolitique des catastrophes*. Plus les hommes agissent, plus la terre riposte en s'animant. C'est ce que racontent notamment les deux dernières œuvres de Sony : son roman *Le Commencement des douleurs* et sa pièce *Qu'ils le disent qu'elles le beuglent*. Tout se passe comme si, à la toute fin de sa vie, alors qu'il était malade et dans l'« enfer¹⁴⁷¹ » de la guerre civile, Sony parlait le langage des catastrophes naturelles d'autant plus haut et fort que les êtres humains faisaient la sourde oreille.

Dans *Le Commencement des douleurs*, les réactions humaines face aux cataclysmes évoluent, passant de l'interrogation révoltée à l'acceptation : l'état d'exception de catastrophe devient ainsi la norme¹⁴⁷². Seul Hoscár Hana semble vouloir agir contre la canicule qui s'abat sur Hondo-Noote, de la même façon qu'il voulait contrer les fatalités de la géographie et de l'histoire avec son île, comme nous l'avons déjà démontré. Cependant, ses agissements qui vont dans le sens du progrès scientifique et humain sont problématiques car ils ne peuvent pas arrêter les catastrophes dont ils semblent être l'origine. Aussi le récit suit-il la boucle des

1466Bruno Latour, « Sixième conférence : Comment (ne pas) en finir avec la fin des temps ? », *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 281.

1467Le titre du « Commencement des douleurs » pourrait effectivement évoquer « le temps de la fin » de Bruno Latour, en particulier lorsque le personnage d'Estango Douma conseille à Hoscár Hana de ne pas poursuivre ses recherches : « Perds pas ta bile », lui dit-il, lucide, « nous sommes arrivés aux jours de la fin ». Voir Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 144.

1468Sur l'injonction de rematérialiser notre appartenance au monde, voir Bruno Latour, « Sixième conférence : Comment (ne pas) en finir avec la fin des temps ? », *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 283.

1469Frédéric Neyrat, *Biopolitique des catastrophes*, Paris, Éditions MF, 2008, p. 53.

1470Ibid., p. 35.

1471C'est ainsi que Sony qualifie le début de la guerre civile congolaise, dans la chronique des événements tragiques de Brazzaville qu'il tient : « 19 décembre 1993. Je suis de retour au pays après quelques jours passés en France. Mon impression en arrivant à Maya-Maya, l'aéroport de Brazzaville, est simple : je rentre en enfer. Ça tire de partout, ça tue, on entend des coups de feu partout. Je n'ai plus qu'une seule préoccupation : rassembler les preuves de la folie meurtrière qui anime nos ennemis ». Voir Sony Labou Tansi, « Congo "Un génocide est en cours" », *Globe hebdo*, 2-8 février 1994. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 445].

1472Voir Alice Desquilbet, « L'écriture de Sony Labou Tansi, un observatoire de la catastrophe mondiale », *art. cit.*

actions scientifiques d'Hoscar Hana, prises dans le « karma géophysique¹⁴⁷³ » caractéristique de l'Anthropocène.

En premier lieu, l'île du savant est bien responsable des bouleversements écologiques : « sa foutaise d'îles au milieu de l'Atlantique fera exploser la Côte¹⁴⁷⁴ », comme le prédit Estango Douma, car « on ne fait pas enfler la terre sans que les soleils s'en mêlent¹⁴⁷⁵ ». Le sage d'Hondo-Noote établit un lien de cause à effet entre *l'enflement* de la terre sous l'action du savant et *l'explosion* de la Côte. Ainsi s'entremêlent l'interprétation mystique de l'intervention d'un *karma* cosmique et l'explication réaliste des répercussions *géophysiques* : toutes deux découlent directement de l'hybris scientifique d'Hoscar Hana qui dit vouloir aller « plus loin que la comédie technoscientiste¹⁴⁷⁶ ». On peut aisément imaginer les dégâts écologiques causés par les mécanismes de pompage que le savant invente pour créer son île. D'ailleurs, qui sème des atolls risque fort de récolter des cyclones, comme semble l'annoncer la narration sonyenne :

Cette nuit-là ; tandis que tout lui parlait d'amour, Hoscar Hana regardait l'Océan entre Grapani et Monto-Pueblo. Ses yeux et sa pensée étaient rivés à cet endroit de l'Atlantique où le savant savait qu'il ferait germer une île en bonne et due forme. Ses calculs étaient bien avancés, une mer de chiffres où s'élevaient les tempêtes d'un effroyable charabia¹⁴⁷⁷.

Hoscar Hana demeure insensible au charme de l'Océan qui n'a pour lui qu'une utilité scientifique, pour faire pousser son île. Sa relation cartésienne à la nature est soulignée par les périphrases « mer de chiffres » et « tempêtes de charabia », qui associent des nom-tête naturels à des compléments du nom chargés de figurer les raisonnements savants. Cependant, ces expressions paraissent également prophétiques, dans la mesure où la *mer* laisse place à la *tempête*. Dans cet extrait du *Commencement des douleurs*, tout se passe comme si les calculs d'Hoscar Hana avaient littéralement causé la tempête : l'ironie tragique dépasse effectivement la « comédie technoscientiste¹⁴⁷⁸ ». Le récit s'empresse de mettre ses prédictions à exécution puisque ce passage précède immédiatement la découverte de la mort du fleuve. Ensuite, comme pour parfaire la chaîne de causalité, la canicule survient, « faisant fondre les îles du savant Hoscar Hana au large de Wambo¹⁴⁷⁹ ». Elle apparaît comme l'instrument de la vengeance tellurique contre les artifices humains qui ont bouleversé l'écosystème d'Hondo-Noote. Le karma géophysique du *Commencement des douleurs* semble donc moins dû au câlin qu'Hoscar Hana inflige à Banos Maya qu'à sa manière de

1473Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro, « L'Arrêt de monde », *art. cit.*, p. 224.

1474Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 121-122.

1475*Ibid.*, p. 110.

1476*Ibid.*, p. 103.

1477*Ibid.*, p. 92.

1478*Ibid.*, p. 103.

1479*Ibid.*, p. 139.

considérer la Côte comme une matière à fabriquer des îles – même si, bien sûr, sa négligence du rituel et son hybris technoscientiste sont les deux faces d'un même rapport cartésien au monde.

En second lieu, Hoscár Hana veut vaincre la fournaise et poursuit sérieusement ses recherches, tandis que la population se rit de lui et de la fortune. Deux mécanismes de protection contre les catastrophes se font jour : le rire incrédule et l'effort scientifique acharné. Or, le roman maintient l'ambiguïté morale sur les deux réactions humaines, car aucune d'elles ne parvient à trouver une issue aux situations catastrophiques, sans les aggraver. D'une part, les habitants ne font rien pour contrer les cataclysmes et ils écoutent l'état d'avancement des recherches d'Hoscár Hana pour éradiquer la fournaise « en se tenant les côtes¹⁴⁸⁰ ». Leur rire manifeste toute l'ampleur de leur aveuglement naïf face aux dangers, néanmoins, il est aussi une véritable force qui dégonfle l'orgueil démiurgique du savant. De fait, la foule a raison de se moquer de ses expériences puisqu'il veut éradiquer un symptôme – la canicule – au lieu de chercher la véritable cause qui l'a engendrée. Hoscár Hana pratiquerait une « écologie de surface¹⁴⁸¹ », à l'opposé de la *deep ecology*¹⁴⁸² d'Arne Naess. À la fois signe d'inconscience et moquerie lucide, le rire de la communauté demeure donc ambigu¹⁴⁸³. D'autre part, bien que les recherches scientifiques d'Hoscár Hana puissent être considérées comme une preuve d'humanisme, elles n'aboutissent cependant à rien dans le roman : le savant meurt alors qu'il vient de trouver la solution pour empêcher toute nouvelle « bourrasque bouillante¹⁴⁸⁴ ». Son fils, Hoscár Hana Junior, prend sa suite et ses inventions connaissent la même ambiguïté morale. Elles sont comme autant de « nouvelle[s] folie[s]¹⁴⁸⁵ », moquées par la voix narrative :

Qu'inventerait-il d'autre ? Le défunt avait tant de projets en route : le jour artificiel, l'orage télécommandé, la bicyclette volante, la machine à extorquer la mémoire de l'eau, la machine à précipiter la formation du fer et du granite, la machine à trouser le temps, le procédé à tuer la canicule, l'immunité générale...¹⁴⁸⁶

Énumérées dans le discours indirect libre de son fils, les trouvailles de feu Hoscár Hana s'offrent comme autant de solutions techniques créées pour éviter le pire : elles sont des « protections redoutables¹⁴⁸⁷ », telles que les définit Frédéric Neyrat.

1480 *Ibid.*, p. 147.

1481 Frédéric Neyrat, *Biopolitique des catastrophes*, op. cit., p. 109. Voir aussi Arne Naess, *Vers l'écologie profonde*, Marseille, Wildproject, 2009.

1482 *Ibid.*

1483 Dans une moindre mesure, le rire d'Hondo-Noote pourrait également manifester une joie commune et profonde, qui participerait d'une pleine « réalisation de soi », dans « la construction en expansion des relations ». Voir Frédéric Neyrat, *Ibid.*, p. 107. Voir aussi Arne Naess, *Ecology, Community and Lifestyle*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 86.

1484 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 149.

1485 *Ibid.*, p. 154.

1486 *Ibid.*

1487 Frédéric Neyrat, *Biopolitique des catastrophes*, op. cit., p. 53.

En effet, les inventions scientifiques destinées à conjurer les cataclysmes paraissent inquiétantes à plus d'un titre. D'abord, les découvertes d'Hoscar Hana sont écologiquement mortifères. On conçoit aisément que « le jour artificiel » dérégulerait de nombreux cycles de vie humains et non-humains ou tuerait des espèces nocturnes. Ensuite, les projets du savant peuvent se révéler socialement sinistres. En mettant fin à tout un système de santé lucratif, « l'immunité générale » provoque les foudres des médecins – pendant social de « l'orage télécommandé¹⁴⁸⁸ » fabriqué par le savant. La ruine comique des grands médecins n'est pas dénuée de sérieux, comme le montre une saynète où tout le personnel hospitalier est mis sur la paille. En outre, si « l'immunité générale » a pour double effet bénéfique de guérir tous les malades et de « tue[r] l'argent¹⁴⁸⁹ », elle porte peut-être aussi en elle la « terrifiante mais fatale logique de l'*auto-immunité de l'indemne*¹⁴⁹⁰ », que Frédéric Neyrat reprend à Derrida. D'après eux, l'immunité générale porte en elle la destruction auto-immune de la vie en tant qu'elle est vivante, c'est-à-dire jamais indemne¹⁴⁹¹ : l'immunité de toutes les vies aurait pour effet de tuer l'existence qui se déploie dans « la force de *devenir*¹⁴⁹² » chère à Sony – ce que Patrice Yengo appelle la « vivantité¹⁴⁹³ ». Enfin, les créations utopiques d'Hoscar Hana pourraient être politiquement néfastes. La « machine à extorquer la mémoire de l'eau » réalise le rêve d'une surveillance généralisée, abolissant du même coup le droit à l'oubli et le caractère insaisissable de l'eau. Quant au « procédé à tuer la canicule », il maintient l'illusion que la fournaise en cours peut encore être évitée. À ce sujet, on peut citer le *Catastrophisme éclairé* de Jean-Pierre Dupuy, sur lequel s'appuie Frédéric Neyrat, pour montrer que les promesses scientifiques fonctionnent comme des moyens de conjurer des catastrophes, en les rendant potentiellement évitables et donc inoffensives¹⁴⁹⁴ – décrédibilisant tout mouvement d'opposition citoyenne par exemple. Par ailleurs, on se souvient que le ploutocrate Banos Maya contrôle et finance les recherches d'Hoscar Hana : il pourrait

1488 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 154.

1489 *Ibid.*, p. 153.

1490 Frédéric Neyrat, *Biopolitique des catastrophes*, op. cit., p. 53. Voir aussi Jacques Derrida, *Foi et savoir*, Paris, Seuil, 2001.

1491 Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre la réplique, pour le moins ambiguë et non dénuée d'ironie, que Sony donne à son personnage Michel Devésa, avatar de son ami Jean-Michel Devésa : « sans malade nous sommes malades ». Voir Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 152. Sur l'ambiguïté des propos du personnage de Michel Devésa qui parle du « rapport nécessaire de l'homme aux mots de la maladie », voir aussi Romuald Fonkoua, « Mal de mots, mot du mal : Sony Labou Tansi et la maladie », in Papa Samba Diop et Xavier Garnier (dir.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, op. cit., p. 277.

1492 « Il y a un seul mot qui me met en position de force, c'est devenir. J'ai plus que tous les autres le temps, la chance et la force de *devenir* » : Sony Labou Tansi, lettre à Françoise Ligier, 2 octobre 1974, *La Chair et l'Idée*, p. 36. Voir aussi Sony Labou Tansi, *Correspondance*, op. cit., p. 156.

1493 « La vivantité est cette manifestation du vivant rendue possible par sa confrontation avec la mort dans l'angoisse qui le révèle à lui-même » : Patrice Yengo, « Vivre et penser avec des masques. Exercices de "vivatité" par temps de Covid-19 », Social Scientists Initiative Against Covid-19 in Cameroon. URL : <http://covid-19-cameroon.org/vivre-et-penser-avec-des-masques#page-content>

1494 Frédéric Neyrat, *Biopolitique des catastrophes*, op. cit., p. 44-46. Voir aussi Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé – Quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil, 2002, p. 164.

facilement mettre la main sur ces découvertes et les breveter, alliant ainsi puissance économique et technique.

Les inventions du savant causeraient en réalité plus de dégâts qu'elles ne protégeraient la Côte et ses habitants. Aussi se donnent-elles comme autant d'« *insulations destructrices et auto-destructrices* », que Frédéric Neyrat décrit à travers l'exemples des 4x4¹⁴⁹⁵ ou... des îles artificielles, exactement comme celle qu'Hoscar Hana rêve de faire pousser au milieu de l'Océan. Le langage des catastrophes employé par la terre sonyenne ne semble donc pas être bien compris des êtres humains. Ainsi l'appel au silence de la terre ne serait pas une injonction à ne plus faire de bruit ou à se taire, mais plutôt une sollicitation à créer un espace d'« accueil de toutes les voix possibles¹⁴⁹⁶ », comme le suggèrent Anne-Laure Bonvalot, Héloïse Brézillon, Inès Cazalas, Sylvie Decaux, Marie Lorin, Myriam Suchet, du collectif ZoneZadir, dans leur article « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle ».

Pour finir, la pièce de Sony *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* représente à son tour la manière dont les réactions de la terre sont aggravées par les agissements humains et elle s'achève sur un silence que nous allons essayer d'interpréter. On se souvient que Mamab, Zoam et Nohami voguent en plein océan sur l'Adamantine et qu'ils rencontrent des boat-people naufragés. Deux tempêtes s'abattent sur les personnages : la première a fait dériver la barque des migrants jusqu'à sa rencontre avec l'Adamantine ; la seconde pulvérise l'Adamantine et tous ses passager, achevant ainsi la pièce. Le ressort tragique est donc mu par les cataclysmes, ces « accident[s] d'océan¹⁴⁹⁷ », comme les appelle Elvire.

D'une part, on peut lire la première tempête comme une sorte de « cyclone colonial¹⁴⁹⁸ », tel qu'il est conceptualisé par Malcom Ferdinand : rappelons-nous que Mamab refuse de prêter assistance aux naufragés et cet aléa donne effectivement un « prétexte pour ne pas vivre avec l'autre et jeter le monde par-dessus bord¹⁴⁹⁹ ». D'autre part, l'ouragan final succède immédiatement à la mort d'Elvire qui vient de boire intentionnellement un poison qu'elle gardait sur elle :

(Elle fait quelques pas avant de s'écrouler. S'élève une terrible tempête qui dure toute la nuit. Quand le soleil se lève sur un océan uniforme et calme, on voit flotter sur l'océan endormi des bouées, des corps, des tonneaux, des huiles et un champ d'incroyables détritits, témoignage de l'ouragan passé.

1495« Le 4x4 est une bulle autistique mortelle » : il isole une classe sociale aisée et protège leurs enfants de la dangerosité du monde urbain, mais il tue des piétons, pollue grandement et renforce le mode de vie citadin ainsi que la rupture sociale qui sont à l'origine du besoin de protection ressenti par les propriétaires du fameux 4x4. Voir Frédéric Neyrat, *Biopolitique des catastrophes*, op. cit., p. 94.

1496Anne-Laure Bonvalot, Héloïse Brézillon, Inès Cazalas, Sylvie Decaux, Marie Lorin, Myriam Suchet, « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle », *Littérature*, dossier écopoétique transculturelle, collectif ZoneZadir, à paraître.

1497Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, op. cit., p. 27.

1498Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit., p. 113.

1499Ibid., p. 128

Flotte un morceau de l'enseigne dorée : L'Adaman... Du fond de l'océan gronde une voix, la voix de Zakaya)

ZAKAYA. - Ne vous y trompez pas. La mort est un dieu sans tête ni queue. Aucune voix ne lui appartient. [...] Voici venir la dernière de toutes les morts, la mort béante du néant. L'univers se venge de la course honteuse que, des milliards d'années durant, la matière lui a imposée. Attachez-vous, nous entrons dans la turbulence. La tourmente a encore quelques menteries à placer.

(Fin du beuglement)

Cette scène finale suscite plusieurs interrogations : existe-t-il un lien entre la mort d'Elvire et la tempête et, si oui, de quelle nature est-il ? ; de quoi l'univers se venge-t-il exactement ? ; le « *beuglement* » final fait-il écho à celui du titre de la pièce ? Pour tenter de répondre à tout cela, je propose de décliner les rapports logiques qui peuvent exister entre les deux premières propositions de la didascalie : « *Elle fait quelques pas avant de s'écrouler. S'élève une terrible tempête* ». Il s'agit de deux procès qui, selon le classement Vendler¹⁵⁰⁰, désignent des activités non bornées (atéliques). Dans un autre domaine grammatical, celui de la phrase averbale, Florence Lefeuvre¹⁵⁰¹ analyse par exemple les liens que les déverbaux atéliques entretiennent entre eux. Elle montre par exemple que les nominalisations non bornées sont moins propices à décrire des successions d'action et qu'elles créent plutôt une impression de concomitance. Cependant, dans le cas de la didascalie de la pièce de Sony, le lien temporel et logique entre les deux procès apparaît flou.

En premier lieu, je suggère de lire la tempête comme un événement qui s'inscrit chronologiquement à la suite du suicide d'Elvire : la femme s'écroule, *puis* l'ouragan se lève. Pour interpréter cet enchaînement d'actions, on peut s'inspirer de la lecture lumineuse que Malcom Ferdinand propose d'une peinture marine de William Turner, « Le Négrier » (1840).



William Turner, « Le Négrier » (1840)

1500Zeno, Vendler, « Verbs and Times », *The Philosophical Review*, Durham (USA), Duke University Press, Vol. 66, n° 2, avril 1957, p. 143-160.

1501Dans un autre domaine, celui de la phrase averbale, Florence Lefeuvre étudie les relations entre les nominalisations téliques (non bornées) qui facilitent la construction de succession d'actions (du type *Sortie de Finette. Apparition de Georges*) et les nominalisation atéliques (bornées) qui créent une impression de concomitance (*Cris. Bousculades*). Voir Florence Lefeuvre, « La temporalité dans les nominalisations prédicatives », *La phrase averbale : Délimitations et caractéristiques* (Lefeuvre éd.), *Verbum*, XXVI, n°4, 2004, p. 311-326. URL : <https://halshs-archives-ouvertes.fr/halshs-00138100>

Malcom Ferdinand suggère de relire l'intitulé complet du tableau « *Slavers Throwing overboard the Dead and Dying, Typhoon coming on* » (« Négriers jetant par-dessus bord les morts et les mourants, un typhon approche ») comme une description chronologique de la scène. Le geste de jeter par-dessus bord n'est pas une conséquence de la tempête : au contraire, il la *précède*. En fait, Malcom Ferdinand s'appuie sur l'histoire du négrier Zong qui, à la fin du XVIII^{ème} siècle, jette par dessus bord des esclaves morts de soif en imputant leur décès à une tempête fictive, afin de percevoir l'argent des assurances maritimes. Aussi relit-il la tempête à l'aune de cette filouterie pour en conclure que « le typhon est le fruit des exactions commises¹⁵⁰² ». Il en va de même dans la pièce de Sony où « on tire à la courtepaille¹⁵⁰³ » les places à bord qui seront accordées aux migrants, en prétextant la possibilité d'une catastrophe. Il faut les trier « ou bien le bateau coulera !¹⁵⁰⁴ », clame Mamab. Au refus de porter secours aux naufragés, viennent s'ajouter les forfaits des personnages puisque leurs menées, meurtres et manipulations sont progressivement dévoilés au cours de la représentation théâtrale. D'ailleurs, les personnages semblent prendre conscience des dégâts causés par la tornade de leur méfaits : Zooam annonce ironiquement qu'il préfère que « le monde s'effondre sur ce savoureux mirage » et Elvire reconnaît avoir « construit avec les mains, par [s]a goinfrerie d'aimer, un déluge qui ne laisse plus de place à la vie »¹⁵⁰⁵. Ainsi, l'effondrement du monde et le déluge métaphoriques constituent une bourrasque humaine, qui précède celle de l'océan. Tout était *déjà* mort avant la tempête finale : la destruction cyclonique qui clôt la pièce ne fait que parachèver les actions (in)humaines.

En deuxième lieu, on peut voir l'ouragan comme le dépassement cosmique des turpitudes humaines : Elvire tombe *mais* l'ouragan survient. La voix d'outre-tombe – d'outre-abîmes – de Zakaya prévient les spectateurs que la tempête apporte en fait « la mort béante du néant ». Par leurs mesquineries, les personnages ont eux-même créé ce néant que l'ouragan s'est chargé d'*achever*. Aussi, « ne nous y trompons pas », comme le dit Zakaya : la tempête sonyenne vient retourner comme un gant les chaos humains et tout se passe comme si les cataclysmes pouvaient être rédempteurs. C'est d'ailleurs une idée que l'on trouvait déjà dans le cosmocide sonyen¹⁵⁰⁶. On peut également supposer que, puisque Sony écrit sa pièce

¹⁵⁰²*Ibid.*, p. 126

¹⁵⁰³Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, op. cit., p. 24.

¹⁵⁰⁴*Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁰⁵*Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁰⁶On retrouve aussi chez Édouard Glissant l'idée que les catastrophes sont l'occasion pour la terre de s'offrir une nouvelle vie : « Nous voyons très bien que ces éléments [terre, eau, air, feu] peuvent être des facteurs de déséquilibre, et même de ruine : quand la terre se renouvelle et se refait une jeunesse, les humanités peuvent en souffrir - tremblement de terre, tsunami. Mais ces mêmes éléments peuvent aussi être une force de revitalisation, de regain. On a tendance à réduire les éléments à particules élémentaires et nous oublions que ces éléments ont une force qui nous meut et qui nous soutient ». Voir Édouard Glissant, « Chacun de nous peut faire une anthologie du Tout-monde », *Les Nuits de France Culture*, France Culture, 21/02/2016,

pendant la guerre civile, l'envie de dépasser le néant le taraude d'autant plus¹⁵⁰⁷. En outre, Zakaya invite à considérer que les représailles du ciel ne visent pas la seule Adamantine : « L'univers se venge de la course honteuse que, des milliards d'années durant, la matière lui a imposée », déclare-il. La tempête inscrit donc les crimes humains dans une histoire et une géographie bien plus vaste. De ce fait, elle les englobe, les élargit, voire les sublime.

En troisième lieu, la tempête peut apparaître comme le prolongement d'un *beuglement* qui continue de résonner : Elvire s'éteint, *alors* l'ouragan surgit. Au petit matin, comme la mer s'est calmée, la voix de Zakaya s'élève au-dessus des eaux jusqu'à ce que la didascalie indique : « *fin du beuglement* ». Le beuglement de Zakaya prolongerait ainsi le langage cataclysmique de l'océan, comme pour en proposer une traduction et prévenir les spectateurs qu'ils sont entrés dans une « zone de turbulences¹⁵⁰⁸ ». On pourrait donc considérer que le beuglement qui s'achève au tomber du rideau désigne à la fois la voix de Zokaya et la terrible tempête qui l'a précédée, puisque toutes les deux sont sorties du même océan. Par ailleurs, Elvire, qui meurt juste avant que le cataclysme ne commence, est précisément le seul personnage dont il est dit explicitement qu'elle « beugle¹⁵⁰⁹ ». À ce titre, la voix d'Elvire qui s'éteint pourrait bien s'être muée en ouragan : comme un passage de relai vocal, la tornade océane s'élance dès que s'évanouit l'orageuse Elvire, consommatrice amoureuse de tous les mâles. Tous ces beuglements ont en commun le goût de la dévoration de la matière et de ses petites, afin de la trouser ou de l'élargir, de sorte qu'elle laisse passer la lumière.

Finalement, le beuglement se donne comme une manière d'articuler le langage des cataclysmes, grâce auquel la terre sonyenne réagit aux actions des humains. Ce serait le sens du titre de la pièce : *Qu'ils* (les êtres humains) *le disent*, *qu'elles* (les tempêtes) *le beuglent*. La lecture qui attribue le beuglement aux catastrophes serait d'autant plus légitime que Sony a l'air de vouloir intituler sa pièce « Qu'ils le disent, qu'ils le beuglent¹⁵¹⁰ », comme il l'écrit dans une lettre à Monique Blin datée du 4 août 1993. Le passage au féminin dans le manuscrit daté du 7 août 1993 aurait donc toute son importance.

10'15". (transcription personnelle) URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/edouard-glissant-chacun-de-nous-peut-faire-une-anthologie-du>

1507 Voir Sony Labou Tansi, lettre à Monique Blin, 4 août 1993, [BFM SLT 90/61, Fonds Monique Blin] : « À bientôt, je relis la pièce "Qu'ils le disent, qu'ils le beuglent" et je te l'envoie comme de coutume. Je sais que tu as octobre à monter mais je ne suis pas pressé. Quand on a quelque chose dans le ventre, la première chose qu'on vise c'est de donner un peu de temps au temps. Je t'embrasse et à tantôt. Je ne sais même pas qui est mort ce jour dans mon quartier, où les gens me parlent et emplissent ma concession toute la journée. Bien à toi Sony Labou Tansi »

1508 Sony Labou Tansi, « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 143.

1509 « Elvire. – Je le dis et je le beugle : je demeure la vaginocratie en chair et en âme » : Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, op. cit., p. 27.

1510 Voir la lettre de Sony Labou Tansi à Monique Blin, 4 août 1993, op. cit.

À la fois réaction sonore et tempétueuse de la terre aux actions humaines, signe de la complémentation entre les êtres humains et la nature, *karma géophysique*, langage tellurique et appel au silence, le beuglement dans l'écriture de Sony est donc profondément écopoétique :

je te fais parole
je te refonde
beuglement

écume de monde
jour attaché
sur la doublure
de cent mensonges¹⁵¹¹

5.3.3 La fiction sonyenne « assise sur son immense socle de falaise¹⁵¹² »

Lorsqu'elle s'anime pour réagir aux actions humaines, tout se passe comme si la falaise s'engageait dans une forme de résistance. D'ailleurs, elle est un lieu important de l'imaginaire de Sony : dans ses poèmes notamment, elle oscille entre une métaphore de la résistance et un signe d'effondrement. Avant de revenir sur la forme singulière du langage de la falaise sonyenne, il nous faut donc comprendre l'importance de ce lieu rocheux dans la géographie poétique de l'écrivain.

Espace d'interaction entre les habitants de la Côte et leur « entour¹⁵¹³ », elle est la ligne par laquelle les catastrophes surviennent et bouleversent la vie des personnages ainsi que l'histoire en cours. Si ses contreforts donnent l'illusion de pouvoir servir de remparts aux cataclysmes, elle est surtout le lieu par lequel les « endroit[s] paumé[s]¹⁵¹⁴ » des fictions de Sony s'ouvrent au monde.

La falaise apparaît dès son premier recueil de jeunesse, *Vers au vinaigre 1*. Elle incarne alors la résistance pacifique à la colonisation, puisqu'elle est celle qui, avec les arbres, les collines et les maisons, lève les mains pour se rendre face aux rafales de l'océan¹⁵¹⁵. Puis, dans le septième recueil daté de 1977 et intitulé *Le Pays intérieur* – « mon recueil le

1511 Sony Labou Tansi, « 20 », *L'Acte de quitter la vie*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 732.

1512 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 195.

1513 « l'idée d'environnement (que pour ma part je nomme entour) » : Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 166.

1514 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 21.

1515 « la mer voudrait-elle prendre / l'Afrique d'assaut ? » « Nos maisons aussi veulent se rendre à l'océan. / Nos collines ont levé les mains / Et le Mayombe aussi et les falaises ». Voir Sony Labou Tansi, « De l'être au néant », *Vers au vinaigre* (version 1), dans *Poèmes*, p. 198.

plus fort¹⁵¹⁶ », dit Sony –, la falaise change de nature : après le symbole anticolonial, c'est désormais sa composition rocheuse qui paraît intéresser l'écrivain. On suit par exemple le poète marcheur nocturne qui se dirige vers Sodome et Gomorrhe, pour attendre « qu'on sonne / les bombes nucléaires » qui provoqueront « la danse des falaises / la valse des promontoires »¹⁵¹⁷. Cette valse géomorphologique trouve d'ailleurs sa résonance quinze ans plus tard, lorsque l'arbre plurimillénaire de la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* raconte l'histoire de la terre à travers la transe de l'homme-montre¹⁵¹⁸. Dans les poèmes de 1977 cependant, le ballet de la falaise reflète surtout la menace d'une destruction, résurgence du « cosmocide¹⁵¹⁹ » que Sony annonce depuis 1973. Dans la poésie sonyenne, la falaise se fait à la fois l'écho d'une aspiration à la résistance et le support des visions sonyennes de l'anéantissement du monde, que le poète ressent avec une angoisse à première vue proche du Spleen Baudelairien¹⁵²⁰.

Si j'ai voulu mentionner la présence de la falaise dans des poèmes antérieurs à mon corpus, c'est parce qu'elle disparaît définitivement des recueils qui suivent *Le Poète en panne*, daté de 1977. Or, cette période est marquée par ce que Céline Gahungu appelle un « basculement progressif¹⁵²¹ » de Sony de la poésie vers le roman, plus concurrentiel sur le marché éditorial. Après « la crise morale de l'automne 1976 » qui frappe Sony, Céline Gahungu observe que « le romancier prend son envol, au moment même où le poète chancelle et tombe "en panne" »¹⁵²². Tout se passe comme si la falaise suivait le même parcours pour s'épanouir dans l'écriture romanesque. Sa présence ancienne dans l'imaginaire sonyen révèle son importance et permet de mesurer les changements poétiques à l'oeuvre dans le traitement de la falaise à partir des années 1980. Déjà esquissée dans *Le Pays intérieur*, la capacité actancielle de la falaise, et plus largement de tout son milieu¹⁵²³, se matérialise dans les récits.

1516 Sony Labou Tansi, lettre à Françoise Ligier, 7 juillet 1977, dans *Correspondance*, op. cit., p. 209.

1517 Sony Labou Tansi, « Six », *Le Pays intérieur, Poèmes*, op. cit., p. 838-839.

1518 L'arbre raconte qu'il a assisté « au premier ballant des montagnes, aux premières ondulations des îles, à la saccade des promontoires ». Voir Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 32-33.

1519 Sony Labou Tansi, « Maxi-préface », *La Vie privée de Satan, Poèmes*, op. cit., p. 430.

1520 Voir aussi la très belle analyse du « guignon » sonyen comme « un souvenir de Baudelaire » par Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 41. D'ailleurs, l'humeur noire du poète apparaît sous le terme « guignon », en lien avec la falaise dans le poème « Un » du *Pays intérieur* : « Je reste promontoire – Je tresse le guignon / Jette les injures ô mon peuple ». Voir Sony Labou Tansi, « Un », *Le Pays intérieur*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 778-779.

1521 Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 164.

1522 *Ibid.*, p. 165.

1523 La mésologie telle qu'elle est développée par Augustin Berque invite à considérer les milieux vivants qui composent la biosphère, moins comme une somme d'écosystèmes que comme l'apparition d'un cosmos – *cosmophanie* – où tous ces milieux coexistent. Voir Augustin Berque, *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire, essai de mésologie*, Paris, Éditions Belin, 2014.

En effet, dans les trois derniers romans de Sony, ainsi que dans la pièce *Monologue d'or et nocces d'argent*, le lieu fictionnel est à chaque fois un village situé au bord d'une falaise, entre la terre et l'océan. Dans *Le Commencement des douleurs* par exemple, Hondo-Noote se trouve au bord de l'Atlantique¹⁵²⁴ – un espace *a priori* réaliste – et elle est présentée comme une « cité finie, enfouie dans les pierres rouges, face au promontoire de Wama-Hassa¹⁵²⁵ ». Les promontoires et les falaises semblent encercler la ville puisque les escarpements rocheux se multiplient à mesure que le récit avance, avec la falaise de Yohani, puis celles de Balma-Yayos et celle de Pietro Escobar et enfin celle de Touloua, sans compter les falaises qui se trouvent du côté de Baltonsaya ou les roches de Tohomsara¹⁵²⁶. On trouve également de nombreuses occurrences du terme falaise – pas moins de trente-cinq – dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, depuis son cri dès l'incipit jusqu'au toponyme des promontoires de Valtano¹⁵²⁷. Cependant, la falaise n'est pas un simple environnement pour la fiction, mais une zone sensible à partir de laquelle se construit l'« histoire-fable¹⁵²⁸ » sonyenne : elle s'introduit elle-même dans les fictions et en bouleverse le cours.

L'irruption catastrophique de la falaise infléchit le cours des récits sonyens. Souvenons-nous de son cri qui, dès l'incipit, bouleverse la vie des habitants de Valancia dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* ; c'est son « cabrement d'ardoises fracassées¹⁵²⁹ » qui prévient les personnages du *Commencement des douleurs* qu'un malheur risque de s'abattre sur eux si le savant Hoscar Hana dort avec la jeune Banos Maya.

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* en particulier, alors que la falaise fonde la dureté de la Côte qui abrite la communauté de Valancia et l'isole du reste du monde, c'est aussi par elle qu'arrivent des foules du monde entier dans l'épisode de la citadelle. Pour protéger Estina Bronzario du meurtre qui la menace, les habitants construisent une gigantesque citadelle de pierres « sur le septième contrefort de la falaise¹⁵³⁰ ». À peine est-elle achevée que la communauté « v[oit] arriver des quatre coins du monde journalistes, cinéastes, savants, curieux, chercheurs de toute renommée et toute intention », faisant de la forteresse « le monument le plus visité et le plus photographié du monde »¹⁵³¹. La falaise devient ainsi un lieu d'entrée du monde dans Valancia. La résistance de pierre, que les

1524 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 11.

1525 *Ibid.*

1526 Voir *Ibid.*, respectivement p. 30, 56, 90, 98, 89 et 60.

1527 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 50.

1528 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et nocces d'argent*, op. cit., p. 8 (notes d'intention de mise en scène).

1529 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 56.

1530 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 150.

1531 *Ibid.*, p. 152.

habitants s'étaient bâtie contre la mort, cède sous « l'assaut¹⁵³² » des foules venues des quatre coins du monde. Les curieux sont innombrables : « la mer les a vomis comme des termites¹⁵³³ », dit la narratrice. L'arrivée massive des touristes est représentée comme une infestation de la Côte, si bien que la citadelle apparaît comme une termitière géante : alors qu'il était censé renforcer la protection qu'offrait le site naturel de la falaise, le bastion imprenable crée finalement une faille dans la Côte rocheuse. Cependant, la narratrice voit aussi dans la citadelle l'indice que « l'homme, pour cacher la blessure de sa fragilité, a toujours joué à superposer les pierres¹⁵³⁴ ». Comme les roches de la falaise, les pierres de la construction représentent bien l'espoir fou d'une protection solide, derrière laquelle les humains tentent de s'abriter. Dans le roman, les rochers incarnent donc à la fois la force et la faiblesse humaine universelle.

Par surcroît, la vulnérabilité écologique se substitue à la fragilité humaine que dissimulent les contreforts. À la fin du roman en effet, la narratrice revient à Valancia après avoir vu que Nsanga-Norda avait été recouverte par les eaux, et elle contemple la citadelle perchée sur la falaise :

Notre part du monde est dure de cette dureté sans nom. Les pierres ici l'ont toujours su. Elles nous ont toujours montré le côté fracturé de leur rêve. Comme nous, elles essayent de cacher à l'humanité la mort de Nsanga-Norda. C'est étonnant qu'on y arrive, juste derrière la falaise imprenable de la citadelle de Sarnkata Nola, photographiée cent mille fois par jour¹⁵³⁵.

De la même façon que l'homme tente de *cacher* sa fragilité dans la roche, la falaise et les habitants de la Côte cherchent à *cacher* la montée des eaux qui a englouti Nsanga-Norda. La comparaison entre l'effort de dissimulation des pierres et celui de la communauté renforce le lien qui se crée entre les vulnérabilités humaines et environnementales. Les promontoires massifs dissimulent le cataclysme, tout comme l'attrait pour la citadelle détourne l'attention des touristes. D'ailleurs, l'hypallage « la falaise imprenable de la citadelle » met en commun le caractère inexpugnable de la forteresse et du promontoire. L'image opère un renversement puisque c'est surtout la falaise qui fait figure de bastion. Par ailleurs, si la falaise protège de l'eau et de la mort, la dureté de ses roches déchiquetées est aussi un leurre. C'est bien ce que souligne la métaphore du « côté fracturé du rêve des pierres », associant brisure et résistance – car il ne saurait y avoir de roche fracassée sans sa rigidité. Les failles du trait de la Côte sont ainsi représentées, creusant dans la falaise des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* une brèche par laquelle le monde – humain et aquatique – s'immisce dans la fiction. Peut-être la falaise devient-elle alors cet « autre centre du monde » qu'exige Sony dans l'avertissement de ce

1532 *Ibid.*, p. 195.

1533 *Ibid.*

1534 *Ibid.*, p. 196.

1535 *Ibid.*, p. 188.

roman, ou tout du moins la *ligne de fuite*¹⁵³⁶ par laquelle il part « à la recherche du monde »¹⁵³⁷. Au cours du récit, le village isolé de la Côte rocheuse devient un lieu inséré dans les mouvements du monde et, de ce fait, il concentre les problématiques humaines et écologiques qui vont de pair avec sa mondialisation.

Si la falaise des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* marque la porte d'entrée du monde dans l'espace de la Côte, celle du *Commencement des douleurs* apparaît comme le seuil que franchissent les habitants d'Hondo-Noote et qui les précipitent dans le monde. Mouvement centrifuge ou élan centripète, la falaise où s'ancrent les petites communautés sonyennes est aussi une ligne de déterritorialisation.

Dans *Le Commencement des douleurs* en effet, Hondo-Noote, comme Valancia, est abritée par la falaise, ce qui la soumet également aux colères de l'Océan. Les promontoires sonyens associent donc le « côté claustral » et le côté « ouvert sur le large »¹⁵³⁸, pour reprendre les mots d'Aimé Césaire décrivant la Martinique face à l'Atlantique et aux contreforts de la Montagne Pelée. D'une part, la falaise du *Commencement des douleurs* s'ouvre effectivement au monde, par le biais des expériences d'Hoscar Hana. Ce savant qui collectionne justement les « mappemondes »¹⁵³⁹ et qui projette de faire jaillir une île au large de la Côte, transforme « le vrai trou du cul du monde »¹⁵⁴⁰ qu'est Hondo-Noote en « centre du monde »¹⁵⁴¹. Comme dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, des curieux et des journalistes, mais aussi des officiels « étaient venus du monde entier avec [...] des bannières, des drapeaux »¹⁵⁴² : la pénétration des foules planétaires attirées par l'île nouvelle prend ainsi des allures coloniales. D'autre part, Hoscar Hana devance les lentes sédimentations géologiques de la Côte pour faire jaillir son île, faisant d'Hondo-Noote « un lieu d'anathèmes où tous les malheurs du monde s'étaient donné rendez-vous »¹⁵⁴³. Tout se passe comme si le savant, en brisant la croûte océanique pour fabriquer son île, avait créé une faille par laquelle « tous les malheurs du monde » s'engouffraient dans la Côte. « Les géographies sont coupables de l'histoire qu'elles secrètent »¹⁵⁴⁴, comme le dit Estango Douma, le gardien de la

1536 Pour Deleuze et Guattari, la ligne de fuite est une ligne de déterritorialisation, capable de « se connecter avec d'autres lignes pour augmenter ses valences » : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 280.

1537 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 11.

1538 Sarah Malroror, « Aimé Césaire, Un homme une terre », documentaire INA, 1976, 9'10". URL : <https://videotheque.cnrs.fr>

1539 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 66.

1540 *Ibid.*, p. 11.

1541 *Ibid.*, p. 34.

1542 *Ibid.*, p. 123.

1543 *Ibid.*, p. 139.

1544 *Ibid.*, p. 21.

fortune : les forces de pompage nécessaires à l'immersion de l'île provoquent comme un appel d'air. Il crée un mouvement centripète en direction d'Hondo-Noote, bouleversant l'histoire de la petite bourgade.

En parallèle se crée un mouvement centrifuge : l'attention des habitants paraît s'ouvrir au monde à mesure que les cataclysmes secouent la vie de la communauté. Tout se passe comme si les catastrophes qui s'abattent sur les habitants élargissaient leur vision du monde, eux qui « recouvr[e]nt [leur] manie de danser et de rigoler pendant que le monde s'effondrait¹⁵⁴⁵ ». Deux points de vue se télescopent, celui de la communauté insouciant et celui de la voix narrative *paratopique*¹⁵⁴⁶, dont le regard s'élargit à mesure qu'elle ressent l'effondrement en cours. Ceux qui habitent en riant un lieu ballotté par les cataclysmes, semblent à la fois conscients qu'une catastrophe se joue à plus petite échelle – dépassant la Côte – et aveuglés par une vision trop localiste qui les fait rire de la fortune, tandis que le monde s'écroule. Pour le dire avec Xavier Garnier, la falaise qui entoure Hondo-Noote devient bien un « lieu intensif dans son élasticité centrifuge et centripète », où « le jeu de mise en vertige des échelles » permet de saisir « la force d'impact de ce qui s'y éprouve »¹⁵⁴⁷. Elle subit le choc des cataclysmes océaniques et en ressent toute la dimension cosmique.

La falaise est bien l'épicentre des bouleversements des fictions de Sony et elle pourrait jouer le rôle de l'un des « hyper-lieux-catastrophes¹⁵⁴⁸ » dont parle Michel Lussault. Or, la Côte sonyenne déplace quelque peu le concept de Michel Lussault : la falaise de Sony est moins un endroit où « des événements font lieux¹⁵⁴⁹ », qu'un lieu qui fait événement. À ce titre, elle ne serait moins un *hyper-lieu*, que ce qu'on pourrait appeler un *éco-lieu* : elle est de ces lieux que « les textes font surgir, inséparables des histoires qui s'y déroulent et des récits qu'ils font vivre¹⁵⁵⁰ », comme le dit Pierre Schoentjes. Dans une interprétation métatextuelle, l'île du savant Hoscar Hana pourrait être un avatar des *éco-lieux-catastrophes* qui jaillissent des fictions sonyennes.

1545 *Ibid.*, p. 112.

1546 Aussi le *peuple-milieu* de Sony devient-il « celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société », cet « énonciateur de la paratopie » dont parle Dominique Maingueneau. La voix narrative du *Commencement des douleurs* porte bien un discours du monde qu'elle élabore *localement*. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 52-53.

1547 Xavier Garnier, conférence d'ouverture au colloque international « Francophonie et Mondialisation », Université de Saint Étienne, 14 juin 2018. Voir aussi Xavier Garnier, « Pour un cosmopolitisme des lieux. Genèses "hyperlocales" de la littérature-monde en français », in : Yves Clavaron & Yvan Daniel (dir.), *Littératures francophones et mondialisation, op. cit.*, p. 23-32.

1548 Michel Lussault, *Hyper-lieux, op. cit.*, p. 119.

1549 *Ibid.*

1550 Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu, op. cit.*, p. 13.

5.3.4 Le langage de la falaise sonyenne

Puisque la falaise sonyenne est oralisée dans les romans de Sony, l'*éco-lieu* devient inévitablement un *écho-lieu* qui résonne. D'abord, les manifestations sonores des promontoires sont prolongées par des échos humains : la falaise sonyenne a la même faculté que la rumeur populaire, celle de « ven[ir] siffler à vos oreilles ces mots d'intrigue qui vous donnent la chair de poule¹⁵⁵¹ ». Dans les textes de Sony en effet, « la falaise ne cesse de clabauder¹⁵⁵² » et, en miroir de la gronderie de ses médisances, des rumeurs se propagent à partir d'elle pour tenter d'interpréter ses criailleries. Ensuite, puisque la falaise jabote à l'image des personnages des commères¹⁵⁵³ sonyennes, cela signifie que l'écrivain lui prête à la fois une voix et une intentionnalité – de façon métaphorique au moins. À cet égard, « le monde naturel décrit par Sony Labou Tansi est toujours un monde profondément vivant, doué d'une âme¹⁵⁵⁴ », comme l'affirme Florence Paravy. Dans son ouvrage sur *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, elle montre notamment combien les tableaux naturels sonyens tendent à s'autonomiser et à échapper à l'emprise du narratif. J'aimerais prolonger l'observation de Florence Paravy en suivant les vibrations qui émanent de la falaise.

Les manifestations sonores du *Commencement des douleurs* animent la Côte, en particulier parce qu'elles y retentissent en écho les unes aux autres :

Quand Estango Douma se fut retiré et que les foules eurent repris leurs chants et leurs sifflets, nous entendîmes un hennissement macabre venant de l'Océan. La montagne du côté de Wama-Hassa s'était mise à hurler sans désespérer¹⁵⁵⁵.

Surgissant au beau milieu des danses érotiques en l'honneur du couple Hoscar Hana et Banos Maya, les cris océans et terrestres paraissent répercuter la bacchanale des habitants d'Hondo-Noote. Les hennissements se font l'écho des sifflets, avant d'être relayés par les hurlements rocheux. Le son ricoche des vagues aux contreforts montagnards, traçant entre la mer et la terre une ligne d'écho sur laquelle se situent les habitants. Or, ce tracé auditif coïncide avec

1551 Sony Labou Tansi, « Édito » à *La Rue Meurt, Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 158. Voir aussi *La Rue Meurt* (Brazzaville), n° 000, mai 1991.

1552 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 90.

1553 lorsque Xavier Garnier parle des liens entre la populace, la foule et la nature dans les trois derniers romans de Sony, il montre que la femme est à la fois chair et événement – prostituée et commère – qui réalise la conjonction entre l'âme et le corps. Voir Xavier Garnier, « Logique de l'événement dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi », art. cit., p. 91.

1554 Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 235. Par l'importance de la falaise, les derniers romans de Sony dérogent à la « pauvreté descriptive » que Florence Paravy observe dans son étude sur l'espace romanesque africain, où la description spatiale est généralement réduite de façon à privilégier le récit.

1555 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 56.

la falaise : sa ligne de crête se fait ligne de partage, de part et d'autre de laquelle les deux espaces océanique et terrestre se font face. Elle est aussi la ligne médiane d'un terrain sonore, par-delà laquelle l'Océan et la montagne se renvoient la balle hurlante des chahuts humains. Elle se donne enfin comme la ligne de transmission d'un son qui se propage, en écho entre les deux espaces.

Par ailleurs, pour comprendre la capacité de la falaise sonyenne à résonner, on peut se référer au roman d'Alain Damasio *Les Furtifs*, où Saskia, une chasseuse de Furtifs – des êtres invisibles – experte en son, loue les pouvoirs du frisson qui informe la matière. Elle décrit le frisson comme un son qui agit physiquement sur tout ce qu'il traverse :

Je voudrais quand même préciser une chose... L'air est le support naturel de la transmission du son. [...] Le son va même plus vite dans la matière dense. Il va à 6200 mètres/seconde dans le granite par exemple pour seulement 344 dans l'air. C'est fondamental pour comprendre le pouvoir du frisson. Le frisson, comme tout son, est une onde, un rayonnement qui se propage et ne se manifeste à nos sens que parce qu'il rencontre la matière. [...] Mais ce frisson ne prend corps et force qu'en se confrontant au monde concret. Il en a besoin, il y plonge et il y vibre. Sauf que ça le ralentit et ça l'assourdit au point qu'il doit très vite s'en extraire, reprendre de la vitesse, retrouver son *sustain*. Puis à nouveau, le frisson pur commence à se disperser, à perdre sa rémanence. Alors il replonge à la rencontre de la matière pour « sonner ». Je vois ça comme un cycle, un rythme, une ritournelle vitale¹⁵⁵⁶.

L'image du frisson des « Furtifs » de Damasio pourrait expliquer l'importance de la falaise dans les dernières fictions sonyennes. Grâce à sa matière dense et sa nature granitique, la falaise est propice à l'amplification du son puisqu'elle en accélère la propagation. De plus, elle le révèle en le manifestant à nos sens : on se souvient que l'océan crie parce que ses vagues rencontrent des roches sur lesquelles elles se fracassent. Or, la rencontre entre le son et la matière est dynamique et le parcours du frisson est cyclique : en décrivant le tracé du frisson, Saskia met au jour sa ritournelle toute deleuzienne¹⁵⁵⁷, qui se développe comme un agencement de territorialisation et de déterritorialisation – *plongée, dispersion puis replongée*. De façon similaire, la falaise sonyenne frissonne des sons qui la traversent, ainsi que de ceux qui émanent d'elle en propre. Cependant, la particularité des cris de la falaise sonyenne concerne surtout leur résonance intérieure, aussi l'image du frisson ne convient-elle pas tout à fait.

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, le cri de la falaise retentit en son cœur. Nous avons analysé sa description comme « une longue série de plaintes, de gargouillements lugubres, une sorte de gargarisme convulsif à l'intérieur des rocs¹⁵⁵⁸ ». L'énumération a des airs d'épanorthose, comme si la voix narrative se corrigeait pour approcher au plus près du bruit entendu, jusqu'à trouver la meilleure image, celle des raclures saccadées de la

1556Alain Damasio, *Les Furtifs*, op. cit., p. 328.

1557Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 397.

1558Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 13.

profondeur des roches. La description témoigne d'une attention à la matière rocheuse, comme si la voix narrative essayait de la sonder. Dans le roman d'ailleurs, le *Magnificat* que chantent les gens de la Côte devant la montée des eaux de Nsanga-Norda exalte la falaise qui, « toute vêtue de sel et de coraux / [...] sentait le temps où tout était pierre / et feu¹⁵⁵⁹ ». La falaise apparaît alors comme une roche composite, à la fois solide et poreuse, rocailleuse et ardente, dense et résonante.

Le sociologue Hartmut Rosa emploie la résonance comme une image relationnelle qui lui permet d'analyser les rapports au monde des êtres humains. Il se méfie en particulier de la conception romantique de la résonance, qui relève d'une invention moderne de la nature comme sphère résonante où le sujet se trouve lui-même, et où « la relation de la résonance est unilatérale et amputée de moitié¹⁵⁶⁰ ». Chez Sony, « la relation résonante¹⁵⁶¹ » entre la communauté et la falaise n'est pas réduite à « son aspect contemplatif-pathétique » : « symbiotique » plutôt qu' « instrumentale et réifiante »¹⁵⁶², elle témoigne de « l'assimilation active de la nature telle qu'on l'observe [...] dans les cultures extra-européennes¹⁵⁶³ », selon les mots d'Hartmut Rosa. Bien que les particularités de la résonance extra-européenne ne soient pas étayées dans l'analyse d'Hartmut Rosa, son idée d'*assimilation active de la nature* permet de caractériser la résonance de la falaise dans les œuvres de Sony. Effectivement, elle ne se fait pas exactement l'écho d'une contemplation humaine, mais elle résonne d'elle-même.

Cependant, la vie de la falaise sonyenne ne peut pas totalement être comprise comme la relation de résonance d'Hartmut Rosa ni comme la traversée du frisson des *Furtifs* d'Alain Damasio : chez Sony, je gage qu'il s'agit plutôt d'une histoire de *vibration*. D'ailleurs, la *vibration* se distingue de la *résonance* par l'idée de la *concrétude* qu'on lui associe plus volontiers : comme le frisson, la vibration a besoin d'un support pour se propager.

À cet égard, la falaise sonyenne pourrait ressembler à la nymphe Écho dont les os ont pris la forme d'un rocher dans *Les Métamorphoses* d'Ovide¹⁵⁶⁴ : avant même d'être associée à la résonance, le poète indique qu' « un son vit en elle¹⁵⁶⁵ ». Vibrante de la vie tellurique de ses roches ainsi que de la rencontre entre les vagues, le vent et la terre, la falaise sonyenne

1559 *Ibid.*, p. 188.

1560 Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, Éditions La Découverte, 2018, p. 318.

1561 *Ibid.*, p. 320.

1562 *Ibid.*, p. 317.

1563 *Ibid.*, p. 320.

1564 Sur le lien entre le rocher d'Echo et la falaise de Sony, voir Alice Desquilbet, « Faire entendre la voix de la terre pour parler aux hommes, élaboration d'une écopoétique sonore chez Sony Labou Tansi », *art. cit.*

1565 Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Folio, 1992 : « Écho changée en son ; Narcisse en fleur », Livre III, 5.

élargit le monde aux dimensions cosmiques qui manquent aux hommes. Car, comme s'interroge Sony dans sa poésie, « comment peut-on s'entendre vibrer si l'on ne sait pas quelles dimensions l'on a¹⁵⁶⁶ ».

Pour finir, les vibrations telluriques font-elles de la terre un personnage des fictions sonyennes ? Si elle est bien un « agent » au sens latourien, elle n'est ni réellement porteuse d'une conscience, ni véritablement moteur de l'intrigue. Ainsi la terre sonyenne apparaîtrait-elle peut-être davantage comme une « figure¹⁵⁶⁷ » romanesque.

Telle que l'analyse Xavier Garnier, la « figure » permet de dissocier le personnage de la représentation pour le rapprocher davantage du discours¹⁵⁶⁸, ce qui pourrait correspondre à la présence de la terre dans les récits sonyens. En effet, conformément à toute « figure », elle est « auréolée de récits¹⁵⁶⁹ », comme nous l'avons interprété avec les légendes de la Côte qui naissent de ses manifestations sonores. De plus, elle « apparaît sur fond de murmures collectifs¹⁵⁷⁰ », suscitant par exemple les interprétations polyphoniques dont on a parlé. Enfin, en véritable personnage-force, elle a un impact sur le récit et incarne le destin à l'oeuvre¹⁵⁷¹ : « elle dessine juste un dedans qui a pour fonction de donner une plus grande portée à la puissance d'une explosion¹⁵⁷² ».

Cependant, à la différence de la « figure », la terre sonyenne n'est pas tout à fait une non-personne sans intériorité puisque ses bruits témoignent de sa vie intérieure et de son tellurisme. De la même manière, elle n'est pas seulement une force sans forme, puisque Sony porte une attention au minéral déchiqueté et à sa capacité dissimulation, ainsi qu'aux expressions multiples des cris de la nature – *hennissement, vaticination, rire, plainte, gargarisme, meuglement*.

S'il est difficile de définir les éléments naturels sonyens comme des personnages, pourraient-ils être des sujets d'énonciation ? Il me semble qu'avec la falaise comme écho-lieu, une véritable subjectivation du terrestre s'opère. À cet égard, la terre pourrait être un « sujet poétique », selon l'expression d'Henri Meschonnic¹⁵⁷³ qui définit l'oralité comme une

1566 Sony Labou Tansi, « Maxi-préface », *La Vie privée de Satan*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 430.

1567 Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'anti-personnage de roman*, Bruxelles, P.I.E. - Peter Lang, 2001.

1568 Voir *ibid.* p. 11.

1569 *Ibid.*

1570 *Ibid.*, p. 17.

1571 Voir *Ibid.*, p. 141.

1572 *Ibid.*, p. 14.

1573 Voir Henri Meschonnic, « L'Oralité, poétique de la voix », in Nicole Revel et Diana Rey-Hulman (dir.), *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 83-107. Sur le lien entre l'oralité et la subjectivation de la terre chez Sony, voir Alice Desquilbet, « Faire entendre la voix de la terre pour parler

« forme-sujet » réconciliant la littérature et le parlé. L'oralisation de la terre sonyenne ferait d'elle un sujet poétique, et même écopoétique. On pourrait aller plus loin sur la subjectivité de la nature chez Sony, en l'analysant comme l'expression d'une « personnitude¹⁵⁷⁴ », selon le mot de Deborah Danowski et de Viveiros de Castro. Empruntant aux cosmogonies amérindiennes, les deux anthropologues rappellent qu'à l'origine du monde – ou « multivers anthropomorphique¹⁵⁷⁵ » – tout était humain. Dans les textes de Sony dont nous avons parlé, il pourrait bien y avoir quelque chose de cette « personnitude » tellurique antédiluvienne qui parle.

Nous nous demandions en introduction comment qualifier l'énonciation tellurique que Sony met en œuvre : est-elle une *voix*, une *parole*, un *dire*, un *langage*, un *cri*, un *bruissement* ou même un *signe* ? Pour y réfléchir, je propose par exemple de convoquer les analyses de Roland Barthes, Michel de Certeau et David Abram.

D'abord, l'énonciation de la terre sonyenne pourrait être une forme du « parler angélique¹⁵⁷⁶ », dont parle Michel de Certeau dans son texte homonyme de 1984. Michel de Certeau y analyse la figure de l'ange comme un signe d'énonciation, dont le rôle n'est pas de porter un message céleste – une vérité déjà connue – mais plutôt de transformer l'énoncé biblique commun en adresse singulière, pour faire exister la parole : « l'ange dit qu'il y a du dire [...] le message c'est l'énonciation même¹⁵⁷⁷ », écrit Michel de Certeau. Dans les textes de Sony, on pourrait penser que l'énonciation tellurique est une forme d'angélisation¹⁵⁷⁸ : les manifestations sonores de la nature sonyenne ne transmettent pas les dires des éléments de la Côte, elles révèlent plutôt la capacité qu'ils ont de parler.

En ce sens, la parole de la terre permet de « *faire sens* », comme le dit David Abram dans *Comment la terre s'est tue*, moins parce qu'elle transmet une vérité que parce qu'elle « cherche à être fidèle [...] au monde sensuel lui-même »¹⁵⁷⁹. Je gage que, par leur force vibratoire, les éléments telluriques deviennent chez Sony des sujets d'énonciation sensibles. Aussi pourrait-on affirmer que les fictions sonyennes font apparaître un véritable langage tellurique. Là encore, les analyses de David Abram soutiennent cette idée :

aux hommes, élaboration d'une écopoétique sonore chez Sony Labou Tansi », *art. cit.*

1574Deborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro, « L'Arrêt de monde », *art. cit.*, p. 275.

1575Ibid., p. 277.

1576Voir Michel de Certeau, *Le Parler angélique. Figures pour une poétique de la langue.*, dans Actes sémiotiques, Documents VI, 54, Besançon, Institut National de la Langue Française, 1984.

1577Ibid., p. 11.

1578Voir Alice Desquilbet, « Faire entendre la voix de la terre pour parler aux hommes, élaboration d'une écopoétique sonore chez Sony Labou Tansi », *art. cit.*

1579David Abram, *Comment la terre s'est tue*, *op. cit.*, p. 337.

Si le langage est toujours, en profondeur, vibration physique et sensorielle, il ne peut jamais être séparé une fois pour toutes de l'expressivité évidente des chants d'oiseau, ou du pouvoir évocateur du hurlement des loups au milieu de la nuit. [...] Le langage, comme phénomène corporel, profite à *tous* les corps expressifs, et non aux seuls humains¹⁵⁸⁰.

David Abram définit le langage des existants – humains et non-humains – selon des nuances sensibles telles que la *vibration*, l'*expressivité* et le *pouvoir évocateur*. En ce sens, les textes de Sony expriment un langage qui parle aux sens et à l'émotion plutôt qu'à la raison et qui véhicule une idée de façon sensible plutôt qu'articulée.

Finalement, on pourrait s'appuyer sur la distinction que Roland Barthes fait entre le langage et la langue et proposer l'idée que Sony donne à entendre « le bruissement de la langue¹⁵⁸¹ » tellurique, plutôt que le langage de la terre. Dans *Le Bruissement de la langue*¹⁵⁸² en effet, Barthes distingue le « bruit » du langage trop chargé de sens du « bruissement de la langue », dont la musicalité naît d'une érotique, d'un élan ou d'un émoi. Barthes fait l'éloge du bruissement de la langue où le sens n'est plus qu'un frisson et il le compare à celui de la Nature à travers « le bruissement des feuillage, des sources, des vents ». Ainsi les analyses du bruissement de Barthes s'approcheraient-elles de l'écriture sonyenne qui cherche à exprimer les vibrations de la nature. Par ailleurs, on retrouve chez Sony une opposition franche aux bruits d'un monde bâclé, qui masquent les bruissements de la vie. Selon lui, la « matière / Fait tellement de bruit / Que vous n'entendez pas¹⁵⁸³ » : les « bruits des moteurs¹⁵⁸⁴ » font écho à un nouveau genre humain, un « plus-qu'homme étant du capital » caractérisé par le « même cliquetis continu »¹⁵⁸⁵. Le poète sonyen s'inquiète des bruits du monde matérialistes dont l'ampleur masque les vibrations de l'existence. En effet, dès lors que « L'homme n'est plus qu'un bruit dans le monde. / Qui saurait dire sa longueur d'onde ?¹⁵⁸⁶ ».

Pour conclure, revenons à notre interrogation de départ : la terre qui crie dans les textes de Sony est-elle Gaïa ? Certes, son entrée dans les fictions sonyennes bouleverse le cours des récits et abolit la séparation entre le monde vidé de langage et le langage humain. Ce faisant, elle crée aussi une zone d'échange commune, que Bruno Latour appelle la « langue du monde¹⁵⁸⁷ ». En ce sens, la Gaïa de Latour est, comme la terre de Sony, un être

1580 *Ibid.*, p. 110-111.

1581 Voir Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Seuil, 1984 : voir notamment « Le bruissement de la langue », p. 99-102.

1582 Cette lecture trouve son origine dans un lieu, l'îlet Gosier, où Xavier Garnier m'a fait découvrir le texte de Barthes, lors d'un colloque en Guadeloupe.

1583 Sony Labou Tansi, « V », *Déjà... j'ai habité tous ces mots, Poèmes*, op. cit., p. 764.

1584 Sony Labou Tansi, « Septième promenade », *Vers au vinaigre* (version 1), *Poèmes*, op. cit., p. 81.

1585 Sony Labou Tansi, « Huitième promenade », *Ibid.*, p. 84.

1586 Sony Labou Tansi, « Vingt-septième promenade », *Ibid.*, p. 115.

1587 Bruno Latour, « Deuxième conférence », *Face à Gaïa*, op. cit., p. 90.

de conversation. Assurément, Gaïa invite à nous positionner comme si nous étions dans le « temps de la fin¹⁵⁸⁸ », comme le suggère d'ailleurs le *commencement des douleurs* sonyen. Sans aucun doute, Gaïa nous fait « revenir à la parole apocalyptique, en redevenant présent[·e·s] à la situation d'enracinement sur terre¹⁵⁸⁹ », et cela a à voir avec l'ancrage du peuple-milieu chez Sony par exemple. Néanmoins, je préjuge que la terre de Sony est moins proche de la Gaïa de Bruno Latour, que de « l'hypothèse Ayiti » proposée par Malcom Ferdinand :

l'hypothèse Ayiti est d'abord la proposition que la Terre soit le socle d'un monde où ses systèmes physico-chimiques, ses strates géologiques, ses océans, ses écosystèmes et son atmosphère, sont dans des arrangements intrinsèques aux dominations coloniales, raciales et misogynes des humains et non-humains, tout autant qu'aux luttes contre celles-ci. Reconnaître l'intrusion d'Ayiti, c'est reconnaître l'imbrication écologico-politique de la constitution coloniale de la modernité dans les manières d'habiter la Terre¹⁵⁹⁰.

La terre sonyenne est donc une Gaïa décoloniale. À ce titre, elle montre que les questions écologiques sont aussi des questions politiques. Nous avons compris que, chez Sony, les catastrophes étaient une manière pour les éléments naturels de s'immiscer dans les querelles humaines, souvent fondées sur des antagonismes économiques ou des dérives scientifiques. En ce sens, le tellurisme sonyen révèle « l'imbrication écologico-politique de la constitution coloniale de la modernité dans les manières d'habiter la Terre ». Par ailleurs, les relations entre les manifestations telluriques et les « dominations misogynes » que souligne Malcom Ferdinand sont au cœur des textes de Sony, dans lesquels l'écopoétique côtoie l'écoféminisme.

5.4 Les voix terriennes : vers un écoféminisme sonyen

Parmi les voix terriennes sonyennes, la grand-mère de Sony qui converse avec la terre constitue une figure écoféminine – voire écoféministe – importante. À l'opposé des rapports de domination symbolisés par la houe dans l'anecdote sonyenne, elle incarne l'éthique du *care*¹⁵⁹¹ qui repose sur des relations de soin et d'affection avec la nature. La paysanne reconnaît que sa subsistance dépend du service de la terre et, pour elle, le soin de la nature

¹⁵⁸⁸*Ibid.*, « Sixième conférence », p. 281.

¹⁵⁸⁹*Ibid.*, p. 275.

¹⁵⁹⁰Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, p. 305-306.

¹⁵⁹¹Voir Catherine Larrère, « Au-delà de l'humain : écoféminismes et éthique du *care* », in : Vanessa Nurock (coord.), *Carol Gilligan et l'éthique du care*, Paris, PUF, 2010, p. 151-174. Voir aussi Carol Gilligan, *Une voix différente, Pour une éthique du care*, [*In A Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press, 1982], Trad. Revue Vanessa Nurock, Paris, Champs Flammarion, 2008.

n'est pas tant un concept moral qu'un véritable enjeu pratique¹⁵⁹², et même communicationnel. On sait la méfiance qui peut exister à l'égard de l'éthique du *care*, accusée d'essentialiser les distinctions entre les femmes (attentives à autrui) et les hommes (autonomes). Cependant, elle n'en demeure pas moins efficace pour penser les mouvements écoféministes, en particulier en Afrique où les dominations coloniales et néocoloniales dégradent l'environnement et affectent lourdement les activités traditionnelles dévolues aux femmes¹⁵⁹³. Représentée par la grand-mère de Sony, l'écologie féminine revient donc à prendre soin de *l'oïkos*, non pas parce que le soin du foyer est l'apanage des femmes mais parce qu'il en va de la vie humaine, qui dépend étroitement de l'environnement naturel¹⁵⁹⁴.

Dans sa thèse sur *l'Inscription féminine* dans les romans de Sony, Drocella M. Rwanika a montré que les personnages féminins sonyens participent à rétablir la place de la femme dans la société africaine, déstabilisée par la colonisation. Elle se réfère notamment à l'ouvrage de l'intellectuelle et amie de Sony, Arlette Chemain, intitulé *Émancipation féminine et roman africain*¹⁵⁹⁵ et elle soutient que les héroïnes sonyennes sont des perturbatrices mais pas des destructrices¹⁵⁹⁶. Drocella M. Rwanika étudie le lien entre le programme de transgression porté par les différentes figures féminines – rebelles, sensuelles, prostituées, mariées, maquisardes, fonctionnaires, libres ou encore révoltées – et « l'écriture non conformiste » de Sony. Je voudrais prolonger cette étude dans une perspective écoféministe, en m'intéressant en particulier aux relations que les très nombreux personnages féminins de Sony entretiennent avec la terre.

Nous avons montré combien la résistance de Krachna à l'entreprise de possession de Machin la Hernie pouvait connecter des enjeux féministes et écologistes. Nous nous sommes aussi intéressés aux femmes converties aux lieux, telles que Line, la Kimpa Vita ainsi que Colette et Charlotte qui s'érigent en véritable zadistes. J'aimerais maintenant explorer l'idée

1592L'éthique du *care* peut être considéré comme une sorte de « réalisme ordinaire ». Voir Patricia Paperman, « Éthique du *care* : un changement de regard sur la vulnérabilité », *Gérontologie et société*, 2010/2 (vol. 33 / n° 133), p. 51-61. URL : <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2010-2-page-51.htm>

1593Voir Catherine Larrère, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 22 | 2012. URL : <http://journals.openedition.org/traces/5454> . Voir aussi Mike Davis, *Génocides tropicaux, catastrophes naturelles et famines coloniales (1870-1900). Aux origines du sous-développement* [2001], Paris, La Découverte, 2006.

1594L'idée que les modifications environnementales influent sur la vie des êtres humains a été développée par la chimiste écoféministe Ellen Swallow. Voir Ellen Henrietta Swallow Richards, *Euthenics : The Science of Controllable Environment* [1910], Whitefish, Kessinger Publishing, 2010. Voir aussi Voir Catherine Larrère, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *art. cit.*

1595Arlette Chemain *Émancipation féminine et roman africain*, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

1596Voir Drocella M. Rwanika, *L'Inscription féminine ; le roman de Sony Labou Tansi*, Yaoundé/Ivry, Nouvelles du Sud, 1998, p. 169. Voir aussi Kamagaté Drissa, « Les héroïnes chez Sony Labou Tansi », *Africultures*, n° 103-104, 2015/3, p. 44-55. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-africultures-2015-3-page-44.htm>

que les voix féminines servent de relai à la parole tellurique et qu'elles s'allient aux résistances de la nature sonyenne, faisant ainsi émerger dans les textes des formes de co-luttes entre les femmes et la terre¹⁵⁹⁷. Il s'agit d'étudier les relations réciproques entre les femmes et la terre sous un angle énonciatif et poétique. L'étude des modalités d'un style écoféministe qui semble poindre dans les textes de Sony nous permettra peut-être d'éclairer son affirmation paradoxale : « je ne suis pas féministe¹⁵⁹⁸ ».

5.4.1 Narrations féminines

Nicolas Martin-Granel analyse la mutation du paradigme sonyen à partir de *L'État honteux* – version publiée de *Machin la Hernie* – en approfondissant notamment la question du féminin. Il en fait son « fil d'Ariane [...] qui permet d'échapper à la monstruosité mâle du Minotaure ». On peut donc supposer que l'infléchissement écopoétique des derniers textes de Sony irait de pair avec la féminisation de son écriture.

Nicolas Martin-Granel s'appuie en particulier sur un roman inachevé et inédit de Sony, « Le Quatrième côté du triangle¹⁵⁹⁹ », où la narratrice interne, Gracia, s'exprime à la première personne. Puisqu'on retrouve la même narratrice Gracia dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, le « Quatrième côté du triangle », que Sony rédige en 1982, peut être considéré comme un avant-texte du roman paru en 1985 :

Sony donne la parole à une femme, mais jusqu'ici *elle* n'était que personnage. Mais ici, il lui donne non seulement la parole mais aussi la voix : la femme est devenue narratrice et qui plus est de sa propre histoire¹⁶⁰⁰.

Le roman inachevé de Sony se donne comme le laboratoire¹⁶⁰¹ d'une énonciation féminine intradiégétique qui se prolonge dans les récits suivants. En effet, depuis les premiers

¹⁵⁹⁷Pour prolonger cette idée, voir l'exemple des *babaqueiras*, un collectif de femmes afro-descendantes en lutte contre les activités d'expropriation néo-extractivistes actuellement en cours au Brésil. Ces « enchanteresses » luttent dans des chants et des chorales, « comme autant de dispositifs précaires, fragiles et situés de mise en scène de la spoliation et du saccage, mais aussi comme des lieux éphémères et multiples de valorisation et de visibilisation d'une écologie traditionnelle et populaire ». Voir Anne-Laure Bonvalot, Héloïse Brézillon, Inès Cazalas et *alli*, « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle », *art. cit.*

¹⁵⁹⁸Sony Labou Tansi, « La tâche de l'écrivain », *art. cit.*

¹⁵⁹⁹Sony Labou Tansi, « Le Quatrième côté du triangle », dans *L'Autre Monde, écrits inédits*, Paris, La Revue Noire, 1997, p. 62-72. D'après Nicolas Martin-Granel, le texte daterait de 1982. Voir Nicolas Martin-Granel, Nicolas Martin-Granel, « La quadrature du texte ou l'énigme des quatre *Le Quatrième Côté du triangle* de Sony Labou Tansi », *Genesis* [En ligne], 33 | 2011, p. 57. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/603>.

¹⁶⁰⁰Nicolas Martin-Granel, « La quadrature du texte », *art. cit.*, p. 54. « Le Quatrième côté du triangle » est un titre qui semble obséder Sony dans les années 1980 puisqu'il intitule un roman inachevé, mais aussi une nouvelle, un poème et un recueil poétique, au point que Nicolas Martin-Granel parle d'une « formule mana ». Voir Nicolas Martin-Granel, dans Sony Labou Tansi, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 911.

¹⁶⁰¹Certains brouillons de Sony témoignent de sa volonté de travailler sur l'énonciation : « Réfléchir sur les temps et leur valeur littéraire », note-t-il notamment sur une page manuscrite reproduite *supra*. Voir Sony Labou Tansi, *La Chair et l'Idée*, *op. cit.*, p. 302.

brouillons des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* en 1982 jusqu'à l'ultime roman de Sony *À quand la vie ?*, qu'il écrit probablement jusqu'en 1995¹⁶⁰². Les derniers textes sonyens se caractérisent par leur énonciation féminine.

Dans *À quand la vie* par exemple, Nohami Hézénor, *alias* « la femme aux yeux de cuivre¹⁶⁰³ », s'entête à narrer son histoire à son mari, l'empêchant ainsi de dormir. Elle exprime le besoin de lui dire la vérité sur ses aventures amoureuses et de se libérer par le récit. Cependant, elle n'est pas écoutée et meurt des suites d'une tumeur au cerveau, grosse peut-être de son désir de récit inassouvi : le brouillon mentionne qu'elle décède « sans avoir eu le temps de conter son histoire d'amants et de maris périmés¹⁶⁰⁴ ». Une autre femme conteuse lui succède immédiatement. Il s'agit de Doña Margerita, qui prend le relai de Nohami Hézénor, avec ses « racontars au sujet de Doña Béatrice » – la Kimpa Vita –, « une historiette à vous rompre la rate, qui se racontait au sud et à l'ouest du pays »¹⁶⁰⁵. Les narratrices féminines sont donc des conteuses entêtées et leur parole a le pouvoir de s'étendre dans le temps, ainsi que de se propager dans l'espace. À la suite de Xavier Garnier qui analyse la puissance de la rumeur dans les récits sonyens notamment à partir des personnages des commères¹⁶⁰⁶, on peut affirmer que, chez Sony, la rumeur est féminine.

À l'inverse de l'« écriture mâle¹⁶⁰⁷ » dont parle Céline Gahungu dans son étude des premiers textes de Sony, ses derniers romans se racontent au féminin. Or, la spécificité de ces narrations féminines réside également sur le fait qu'elles sont racontées à la première personne du pluriel. Si le *nous* sonyen est moins ostensiblement féminin que le *elles* narratif des *Gérillères* de Monique Wittig¹⁶⁰⁸ par exemple, il porte néanmoins des indices de sa féminisation.

Le *nous* cède par exemple la place au *je* de Gracia dans les chapitres 5 et 6 des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, intitulés « Nsanga Norda » et « Moi ». Ces titres mettent en valeur l'affirmation de la parole individuelle de Gracia en lien avec son projet de départ pour Nsanga Norda, la capitale maudite par les gens de la Côte. En quittant Valancia et en désobéissant par là à Estina Bronzario, sa grand-mère défunte, la narratrice se désolidarise du *nous* de la communauté féminine et prend son envol. Cependant, sa liberté est de courte durée puisque la montée des eaux qui a englouti Nsanga-Norda l'oblige à revenir en arrière et

1602 Sur les dernières pages du manuscrit, on reconnaît l'écriture tremblante de Sony malade.

1603 Sony Labou Tansi, *À quand la vie*, *op. cit.*

1604 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Ibid.*

1605 *Ibid.*

1606 Voir Xavier Garnier, « Logique de l'événement dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi », *art. cit.* p. 91.

1607 Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 176.

1608 Voir Monique Wittig, *Les Gérillères*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

à renouer avec le *nous* des femmes de Valancia. En plus d'être ancré dans un lieu tellurique, le *nous* sonyen est donc bien féminin.

De la même façon, la narration collective des *Yeux du Volcan* laisse apparaître le *je* féminin qui la porte. La féminisation surgit *in extremis*, pour accompagner Benoît Goldman qui se remémore ses années de résistance : « au jour de notre départ pour le maquis », dit la voix narrative collective, « je me suis assise sur le même banc qu'il y a quarante cinq ans [...], j'ai laissé l'autre bout [...] à l'adjudant »¹⁶⁰⁹. Là encore, c'est un lieu – le banc – qui permet à la voix narrative de se singulariser en se détachant du *nous*. L'accord du participe passé au féminin *assise* révèle que le *nous* des *Yeux du Volcan* était porté par une voix de femme. De plus, l'indication des quarante-cinq années écoulées depuis la rébellion dans le maquis viendrait confirmer que le *nous* était bien associé aux veuves regroupées pour protester contre les crimes de l'État et dont on a parlé à propos des danses. Les commères sonyennes sont donc des résistantes, voire des maquisardes si l'on en croit la liste que la narratrice dresse de « tous [s]es anciens camarades », qui sont surtout des femmes : « Élise. Pétra. »¹⁶¹⁰. Par ailleurs, dans le roman, une rumeur soutient que le colonel Benoît Goldman lui-même serait en fait « une femme indécrottable¹⁶¹¹ ».

En revanche, dans *Le Commencement des douleurs*, il ne semble pas y avoir de marque explicite du féminin. La parole collective s'accorde au masculin pluriel des habitants d'Hondo-Noote « sidérés¹⁶¹² ». Cependant, en s'appuyant sur un avertissement inédit du roman, on peut faire l'hypothèse que le *nous* du *Commencement des douleurs* peut être féminisé. Dans ce texte, Sony signifie aux nantis que leur manière de vivre met en péril l'humanité : « notre planète sera malade, le monde sera guetté par une apocalypse digne de celle qui emporta la race des dinosaures¹⁶¹³ », augure-t-il. Or, l'apocalypse planétaire résonne avec la « bourde¹⁶¹⁴ » explosive annoncée dans l'avertissement du roman *À quand la vie ?*, dont l'écriture est contemporaine de celle du *Commencement des douleurs*. On se souvient que l'écrivain y supplie de « sauver des eaux du financement¹⁶¹⁵ » le *nous* humain fondu dans la *bourde*, avant que l'énonciation plurielle ne se poursuive au féminin : « nous autres âmes / femmes / lames d'espèce¹⁶¹⁶ ». Le *nous* guetté par l'apocalypse de *À quand la vie ?* s'affirme

1609 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 190.

1610 *Ibid.*, p. 191.

1611 *Ibid.*, p. 16-17.

1612 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 155.

1613 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *Le Commencement des douleurs* [version inédite du roman, s.d.], *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 180.

1614 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *À quand la vie*, op. cit.

1615 *Ibid.*

1616 *Ibid.*

donc au féminin. Ainsi la « peur de finir en tant qu'espèce¹⁶¹⁷ » qui taraude Sony dès la fin des années 1970 trouverait-elle son expression dans les récits des années 1980 et 1990, à travers un *nous* écoféministe.

Par ses choix énonciatifs, Sony montre l'importance du collectif féminin. À ce titre, il pourrait s'inscrire dans la veine féministe des années 1980, initiée en France par le Mouvement de Libération des Femmes dès les années 1970. Bien qu'il soit présenté par Françoise Vergès comme un mouvement du « féminisme blanc¹⁶¹⁸ », le MLF invitait alors à l'union des femmes : « Ils nous ont divisées, les femmes / Et de nos sœurs séparées », alerte son hymne ; « Découvrons-nous des milliers »¹⁶¹⁹, chantent les militantes. La lutte féministe pour la reconnaissance de la « classe sexuelle des femmes¹⁶²⁰ » est donc un enjeu énonciatif.

D'ailleurs, chez Sony, le *nous* semble symptomatique d'une parole féminine collective et politique en constitution. On peut penser à « la multitude des veuves¹⁶²¹ » qui envahit Hozanna dans *Les Yeux du Volcan* et revendique à la première personne du pluriel de « décortiquer les crimes secrets que cette ville a lâchement confectionnés depuis l'époque des Guerres démocratiques »¹⁶²². Ici, la parole féminine collective est explicitement politique.

De même, dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la dimension politique du *nous* féminin est particulièrement mise en avant à travers les réunions et les actions de « l'état-major¹⁶²³ » d'Estina Bronzario. Treize ans après le meurtre de leur sœur Estina Benta, « Fartamio Andra, Martalla, Anna Maria, Nelanda, Sonia O. Almeida, Fartamio Andra do Nguélo Ndalo et moi [Gracia] » se réunissent avec Estina Bronzario autour d'un cierge rouge allumé en l'honneur de la défunte, faisant le serment de l'enterrer. Parmi ces Antigone, se trouvent des amies de Sony : on peut notamment reconnaître la brésilienne Sônia O. Almeida ainsi que Andra, la fille de Sony. Il en fait des personnages de son roman « en témoignage

1617Sony Labou Tansi, dans « Sony Labou Tansi : l'homme qui dit tous les hommes », entretien avec Édouard Maunick, *Demain l'Afrique*, n° 40, 19 novembre 1979. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 26].

1618Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.

1619Hymne du MLF (Mouvement de Libération des Femmes), 1971.

1620Comme d'autres féministes marxistes, Monique Wittig propose de considérer les femmes comme une « classe sexuelle », afin de faire du féminisme une véritable lutte des classes où la révolution du prolétariat féminin permettra d'abolir les classes sociales et les dualismes qui opposent hommes et femmes, pour les réconcilier dans une existence androgyne. Voir Monique Wittig, *La Pensée Straight*, [1979] Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

1621Sur la dimension politique du veuvage féminin chez Sony, voir notamment le défilé des veuves (Veuve Kennedy, Veuve Mao Tsö Tong, Veuve Pavlov, les veuves Pythagore et Marx) dans la scène 5 de la pièce *Moi Veuve de l'Empire*, tapuscrit, *op. cit.*

1622Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, *op. cit.*, p. 177.

1623Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 38.

d'amitié¹⁶²⁴ ». Ces femmes réunies comme un syndicat féministe en contre-pouvoir des autorités sont donc chères à Sony.

Par surcroît, Sony semble prendre part au collectif féminin qu'il dessine. Dans le recueil *930 Mots dans un aquarium*, le poète sonyen se féminise. Par exemple, lorsqu'il s'adresse à Thiago de Mello dans le poème « Dimanche soir », le poète congolais se compare à une femme :

Dis enfin
Que le poète est
Ivresse incorrigée
Réglée à la lumière
De tous les yeux
Recto-verso

Comme une femme
Et puis
Ne me demande plus
Ce qu'est la femme
C'est mieux comme ça —
Ne demande même pas
Pour qui
J'ai eu cette relation
Sexuelle avec les mots

Mais dis-moi
Les yeux rouges d'un vagin
Qui rougit d'Afrique
En face d'un désir
Foudroyé
Et la morsure impeccable
qui fait crier tes mots
[...]

Mais déjà
L'écriture
M'enferme
Dans son gigotement
Où le cœur me manque
J'ai perdu ma vie
entière
à prêcher
Le vagin —

Dis-moi
Qu'une réservation
Est prise
Au nom de mon âme
Au Paradis
des femmes¹⁶²⁵ —

Sony poétise son devenir-femme et féminise la parole créatrice. L'ivresse poétique est comparée à la liberté totale qui serait celle d'une femme sous les feux des regards qui la

1624 Sony Labou Tansi, « Je ne trouve pas, je cherche », *art. cit.*

1625 Sony Labou Tansi, « Dimanche soir », *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 989-990.

scrutent, moins pour la soumettre que pour déceler « le rêve qu'il y a derrière¹⁶²⁶ » elle. Le poète porteur·se de rêve est encore un « vagin qui rougit d'Afrique » : si c'est ainsi qu'il témoigne de la jouissance que lui procurent les textes de son ami Thiago de Mello, peut-être est-ce aussi un moyen de suggérer qu'il désire leur créateur. Le lien entre l'érotisme féminin et la poétique se poursuit avec la métaphore de la « relation sexuelle avec les mots ». Cette image sensuelle de la création correspond à la façon dont Sony conçoit l'écriture, la décrivant souvent comme « un acte d'amour avec les mots » pour leur « prêter la vie »¹⁶²⁷. De plus, dans un avertissement qui figure sur l'un des brouillons des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* daté de mai 1982, Sony se dit « en grossesse¹⁶²⁸ ». De façon métatextuelle, la poétique de Sony est vaginale et cette expérience du vagin comme cavité d'écriture se révèle aussi exaltante qu'enfermante. Puisque l'écrivain connaît une existence artistique féminine et que son écriture célèbre la force sensuelle et créatrice des femmes, il demande en retour d'être accueilli dans l'Eden féminin. À la pointe du poème, la rime entre *mon âme* et *des femmes* souligne bien le désir du poète d'être inclus dans un collectif de femmes.

En outre, puisque la féminisation de Sony passe par l'énonciation, elle est une profession. Deux versions des avertissements aux *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* qui figurent respectivement sur des brouillons de janvier et mai 1982, confirment que l'identité féminine de Sony se réalise par la parole : « Qui je suis ? », se demande-t-il en exergue du manuscrit de janvier 1982, « Je suis la rumeur inépuisable, c'est-à-dire l'homme, c'est dire la femme »¹⁶²⁹, répond-il. L'existence sonyenne est un bruit qui se propage, une parole inextinguible qui est l'apanage des êtres humains et donc des femmes. Dans la version de mai 1982, les identités s'inversent et ce n'est plus le masculin qui englobe le féminin : « Je suis la rumeur inépuisable, c'est-à-dire la femme, c'est-à-dire l'homme¹⁶³⁰ ». Puisque la forme interrogative *qui je suis ?* a disparu, l'identité vocale et féminine de l'écrivain s'affirme davantage. Sony souscrit donc totalement à son *ethos* de « créateur [qui] est en réalité une femme qui habite par accident un corps d'homme », selon les mots de l'écrivain espagnol José Luis de Vilallonga figurant au début du manuscrit de janvier 1982.

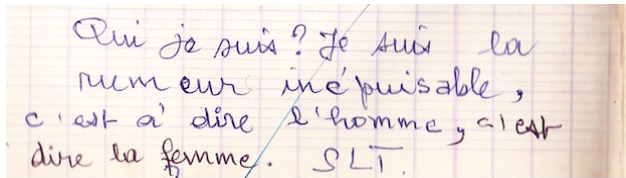
1626« Le mot lui-même, je le considère comme une manière de... bon, outil à la fois mais également regard n'est-ce pas. Ce qu'il faut regarder ce n'est pas le mot mais c'est le rêve qu'il y a derrière le mot. Si vous voulez les mots sont porteurs de rêve ». Voir Sony Labou Tansi, dans « Oxmo Puccino : "Le droit de chanter, c'est le droit de lutter" », émission « Par les temps qui courent », France Culture , 17/09/2019, 19'10", URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/oxmo-puccino>

1627« C'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris », Entretien avec Sony Labou Tansi, Festival international des Francophonies en Limousin, 1989, 7'55-8'20 URL : <https://vimeo.com/133640985>

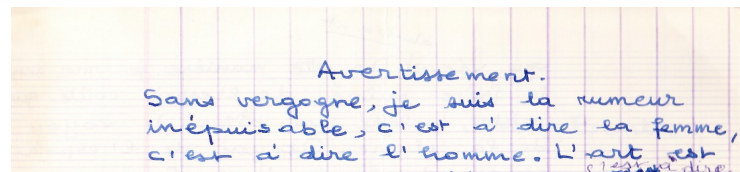
1628Sony Labou Tansi, *Les 7 Solitudes de Lorsa Lopez*, manuscrit, mai 1982, conservé à la BFM de Limoges, [BFM, SLT 26, Fonds Brazzaville n° 26, fichier ITEM n° 31bisLes7Solitudes...1_0004].

1629Sony Labou Tansi, *Les 7 solitudes de Lorsa Lopez*, manuscrit, janvier 1982, conservé à la BFM de Limoges, [BFM, SLT 25, Fonds Brazzaville n° 25, fichier ITEM n° 30bis1Les7Sol_0003].

1630Sony Labou Tansi, *Les 7 solitudes de Lorsa Lopez*, manuscrit, mai 1982, *op. cit.*



Manuscrit des *Sept Solitudes* de Lorsa Lopez, janvier 1982, [BFM SLT 25]



Manuscrit des *Sept Solitudes* de Lorsa Lopez, mai 1982, [BFM SLT 26]

5.4.2 Fusion des femmes et des lieux

Ce qui m'intéresse surtout dans l'affection et l'admiration que Sony porte aux femmes, jusqu'à s'identifier à elles, c'est que, chez lui, le féminin inclut la terre et le fleuve. On pourrait être tenté d'y voir une essentialisation de la femme dans son association à la nature, mais ce serait oublier la dimension politique qu'il donne aux collectifs féminins de ses romans.

Certes, Sony a tendance à sublimer le féminin dans un lyrisme érotique qui frôle l'assignation des femmes à une « classe de sexe¹⁶³¹ », que les féministes comme Monique Wittig ou Andrea Dworkin veulent justement abolir. L'érotisme est exacerbé dans les poèmes d'amour sonyens et le poète ne paraît jamais se rassasier d'aucune amante qu'il goûte furieusement. « Femmes / bravo : vous êtes toutes / ma bien-aimée –¹⁶³² », écrit-il dans l'un des poèmes de la fin de sa vie. Le poète a l'air de vouloir s'appropriier toutes les femmes du monde, en réduisant le pluriel *femmes* au possessif singulier *ma*. Cependant, si le poète veut ici agréger toutes les femmes, c'est parce qu'il est en fait au seuil de la mort et qu'il cherche à contrer la « dislocation ». Il aimerait que les femmes puissent l'escorter car « C'est bien elles toutes / qui faute d'être aimantes / ensemble nous aident / à baiser la mort¹⁶³³ ». Ainsi Sony reconnaît-il la force des femmes, envisagées comme un collectif à la fois dangereux et vital pour les hommes¹⁶³⁴.

1631 Andrea Dworkin emploie aussi l'expression « classe de sexe » : elle explique par exemple que les femmes sont opprimées au bordel en tant que « classe » et il s'agit pour elle pour « démanteler le système de classe de sexe ». Voir Andrea Dworkin, *Les femmes de droite*, [Right-Wing Women, 1983], traduction de Right-wing women, Montréal (Québec), Éditions du remue-ménage, 2016, p. 177 et p. 215.

1632 Sony Labou Tansi, « 8. La course des haies », *Poèmes et vents lisse*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1161.

1633 *Ibid.*, p. 1160.

1634 « Hommes / Nous sommes pitoyables / et gonflés de n'avoir pas été / des femmes tout simplement » : *Ibid.*

Les femmes sonyennes – humaines et non humaines – sont surtout des révoltées dont l'écrivain célèbre la liberté et la force de vie. À cet égard, il me semble que la poétique de Sony évite les écueils de la naturalisation des femmes que l'on a pu reprocher – à tort – aux mouvements écoféministes¹⁶³⁵. Je voudrais développer cette intuition à partir du recueil *Poèmes et Vents lisses* que Sony écrit entre l'été 1993 et l'automne 1994¹⁶³⁶ et qui contient des poèmes d'amour dont l'érotisme repose en grande partie sur des images liées à la nature.

Dans le premier poème intitulé « L'Agrandi », sont convoquées les figures sensuelles du poète amant en « cèdre cent fois / centenaire / planté aux bords infinis du printemps – » et de l'amante « Nue et offerte / livrée comme les berges / d'un grand fleuve / turbulente / douce »¹⁶³⁷. Le poème exprime la douleur de la séparation amoureuse que le poète redoute, après un été passionné passé à « Blaye¹⁶³⁸ » sur les bords de la Gironde. En 1993, Sony était probablement à Blaye pour le festival de l'estuaire qui avait lieu à la fin de l'été. La comparaison de la nudité féminine au fleuve est donc très située, ce qui revitalise l'image poétique qui pourrait paraître trop naturalisante ou essentialisante.

La sensualité fluviale fait d'ailleurs partie de l'imaginaire écopoétique de Sony qui s'ancre dans le fleuve Congo. On la retrouve notamment dans le tableau de la nudité des baigneuses bercées par le fleuve de « L'Empire de l'eau¹⁶³⁹ », ainsi que dans une scène des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* où Estina Bronzario se rafraîchit dans la Rouvière Verda¹⁶⁴⁰. Dans « L'Empire de l'eau », les baigneuses anonymes se fondent dans le cours du fleuve et « leurs seins têtument cadencent les mouvements du roulis incessant¹⁶⁴¹ ». Le verbe *cadencer* indique à la fois qu'elles suivent les balancements l'eau et qu'elles en scandent le rythme. Elles sont donc emportées par le flux mais elles en créent aussi les remous, comme le souligne le néologisme adverbial *têtument* qui figure les bravades des poitrines féminines. Quant à Estina Bronzario dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, elle se délecte du contact de l'eau, « ce clapotement sensuel, ce gloussement de l'eau qui suffoque de paix, soupire, gémit, parle sa voix de flotte¹⁶⁴² ». Les verbes *soupirer* et *gémir* invitent à une lecture érotique du bain, comme une union charnelle entre le personnage et le cours d'eau.

1635 Il s'agit de distinguer la naturalisation des femmes, essentialiste et réductrice, et l'identification entre les femmes et nature revendiquée par l'écoféminisme. Voir Émilie Hache, « Introduction : *Reclaim Ecofeminism!* », *art. cit.*, p. 30. Voir aussi la Postface de Catherine Larrère, « L'écoféminisme ou comment faire de la politique autrement », dans *Reclaim !*, *op. cit.*, p. 369-389.

1636 Voir Nicolas Martin-Granel, Présentation du recueil *Poèmes et vent lisse*, *op. cit.*, p. 1135-1136.

1637 Sony Labou Tansi, « 1. L'Agrandi », *Poèmes et vents lisses*, *op. cit.*, p. 1141.

1638 *Ibid.*, p. 1140.

1639 Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1240.

1640 Voir Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 97.

1641 Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », *op. cit.*, p. 1240.

1642 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 98.

Or, la sensualité qui préside aux descriptions de ces bains féminins prend aussi une dimension plus féministe. D'une part, le titre « L'Empire de l'eau » indique la suprématie du fleuve dont les baigneuses, « promues à tous les grades du vécu diurne¹⁶⁴³ », pourraient constituer les agentes impériales. D'autre part, évoquant les nageuses *têtues*, la femme de bronze est une « irréductible¹⁶⁴⁴ » à la « tête dure¹⁶⁴⁵ » et son bain n'est qu'une tentative de calmer sa colère contre Carlanzo Mana, qui se rit de la décapitalisation de Valancia. De la même façon, la douceur de l'amante-fleuve dans le poème « L'Agrandi » était indissociable de sa *turbulence*, qui peignait la fougue voluptueuse de la femme tout en suggérant sa forte vivacité et sa grande liberté. Le même entêtement – apanage du poète sonyen¹⁶⁴⁶ – unit donc les fleuves et les femmes de puissance. On peut même faire l'hypothèse que, dans l'imaginaire de Sony, femmes et fleuves sont les « lieux les plus fermes » par lesquels le poète entêté « se nomme à traverser la vie »¹⁶⁴⁷.

En outre, la sensualité fluviale est ancrée dans le projet de réunion culturelle des fleuves traversés par le bateau du BBKB, qui s'achève en Aquitaine à la fin de l'été 1991. Dans son discours sur « Le mariage des fleuves Congo-Gironde », Sony féminise les cours d'eau :

L'image de la femme que traîne notre entreprise s'explique [parce] que la femme, quoi qu'en pensent les siècles et les générations, reste et restera la place exacte de la naissance et de l'espérance. À tel point qu'il est presque permis de penser que tous les vrais fleuves du monde entier sont femmes nues, sans autre artifice que la vaste nudité d'une eau sans besoin de sel, ni de beurre¹⁶⁴⁸...

Le mariage des fleuves imagine les noces de la femme Gironde et de l'homme Congo. Cependant, ce dernier est féminisé par la métaphore des « femmes nues », comme si, chez Sony, le féminin l'emportait sur le masculin. La métamorphose des genres repose sur des points communs entre les fleuves et les femmes : la même nudité sensuelle les rassemble. Mais iels sont aussi relié·e·s par l'espoir et la vitalité, ce qui donne une dimension plus militante à leur association. Par ailleurs, en choisissant les pluriels *fleuves* et *femmes*, Sony évite toute conceptualisation de la nature ou de la femme pour faire surgir plus concrètement une pluralité de figures féminines. Elles sont unies par la même force de vie et par leur lutte commune pour l'espoir, dénuée de tout artifice : la métaphore de l'assaisonnement *sans sel ni beurre* évoque peut-être les ornements mortifères de la civilisation du « progrès qui tue¹⁶⁴⁹ »,

1643 Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », *op. cit.*, p. 1240.

1644 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 19.

1645 *Ibid.*, p. 20.

1646 « moi, adjoint (de tous les entêtements) » : Sony Labou Tansi, « Nul n'a plus besoin d'être insulté », *Sous adresse*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1201.

1647 « Le poète, au juste, qu'a-t-il de plus que les autres sinon son entêtement ? Il se nomme à traverser la vie par les lieux les plus fermes ». Voir Sony Labou Tansi, « Introduction », *L'Acte de Respirer*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 683.

1648 Sony Labou Tansi, « Le mariage des fleuves Congo-Gironde », *La Chair et l'Idée*, *op. cit.*, p. 157-159.

1649 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*

que Sony appelle aussi « cercueil de luxe¹⁶⁵⁰ ». La féminisation des cours d'eau et la métamorphose des corps féminins en fleuves sont donc indissociables chez Sony. Aussi ont-elles l'une comme l'autre part à son imaginaire écoféministe, où toutes les natures féminines luttent de concert pour la vie.

Après avoir été associée au fleuve, l'amante du poète est adjointe à la terre dans le deuxième poème du recueil *Poèmes et vents lisses* intitulé « Vestiges ». La femme « caillou sur / le ventre de [s]on bien-aimé » perd son ardeur en vendant sa sensualité contre « un rocher »¹⁶⁵¹. La métamorphose rocheuse de la femme n'est pas un gain de puissance puisque le poète poursuit en décrivant le viol de la femme-terre : « ta profondeur / a mesuré la force fécale / de dix mille mecs / ils t'ont pénétrée¹⁶⁵² ». L'incursion d'une horde masculine fétide dans la femme ouverte évoque l'image de l'extractivisme colonial, où la terre nationale *vend ses roches* de fer, de cuivre, de diamants. Ainsi exploitée, la femme-terre devient une ressource, objectivée et dévitalisée.

Or, Sony blâme cet usage de la femme-terre, ou de la terre-femme, comme le révèle par exemple son avertissement à la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* :

Je parle en terme d'Afrique de la macdonaldisation du monde. Je parle d'une magnifique femme qui a nom « la Terre ». Et pourquoi une femme ? Parce que même si tous les hommes l'ont oublié, la femme est la saveur exacte de Dieu. Elle plonge dans tout ce que la vie touche¹⁶⁵³.

L'adjectif *magnifique*, le singulier *la femme* ainsi que sa divinisation tendent à l'essentialisation féminine. Cependant, le parallélisme entre « je parle de la macdonaldisation » et « je parle d'une femme la Terre » crée une communion des luttes économiques, écologiques et féministes. Ainsi les éloges féminins de Sony expriment-ils les nuances de l'écoféminisme qui s'attache à célébrer les relations entre les femmes et la terre, en se gardant de les essentialiser.

Par ailleurs, la suite du poème « Vestiges » confirme l'écoféminisme décolonial qui se fait jour dans l'écriture de Sony. Le poète y convoque la figure de « l'Égypte des pharaons noirs¹⁶⁵⁴ », pour en déplorer la grandeur africaine perdue :

l'Égypte des pharaons noirs
m'a regardé dans les yeux
unaniment tordue
définitivement baisée par

1650« Ailleurs, c'est l'usine qui fabrique les prolétaires, chez nous c'est la ville. Évidemment cette chose s'appelle de son vrai nom moderne : le progrès. Moi, je l'appelle "cercueil de luxe", ou bien mensonge civilisé, mais mensonge tout de même » : Sony Labou Tansi, « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », *art. cit.*

1651Sony Labou Tansi, « 2. Vestiges », *Poèmes et vents lisses*, *op. cit.*, p. 1144.

1652*Ibid.*

1653Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, *op. cit.*, p. 7.

1654Sony Labou Tansi, « 2. Vestiges », *op. cit.*, p. 1144.

l'Histoire du phallus
 Ah ce peuple de minables
 Ce peuple d'endurcis qui n'ont même pas
 élevé une pierre
 sur une autre pierre ! Mais c'est bien fait comme ça –
 Peuple de boudeurs
 que l'Histoire disposa
 front contre terre
 pour sauvegarder
 l'Europe des mecs
 Peuple d'appauvris volontaires
 fait de femmes
 de nègres
 d'arabes
 de cuistres
 et à qui l'Histoire vola cinq siècles¹⁶⁵⁵

Dans le poème, le viol de la femme-terre est suivi d'une double profanation historique : la domination coloniale de cinq siècles fait écho à l'hégémonie des voix occidentales dans les récits historiques. « L'Égypte des pharaons noirs » constitue une allusion possible à l'égyptologie africaine de Cheikh Anta Diop¹⁶⁵⁶ et le poète sonyen déplore qu'elle ait été effacée au profit d'une Histoire véhiculée et imposée par les dominants – « définitivement baisée par / l'Histoire du phallus ». Effectivement une telle Histoire est éminemment phallique : à la puissance mâle des colonisateurs profanateurs, répond l'érection des monuments historiques qui se dressent de toutes leurs pierres. L'ironie transparaît à travers le discours indirect libre des Européens qui font l'Histoire et qui, pour justifier leur oppression, nient la capacité des *peuples de minables, endurcis, boudeurs* de construire quoi que ce soit de durable. Les « mecs » qui, par milliers, avaient violenté la femme-terre un peu avant dans le poème, reviennent ici sous les traits européens, révélant que la civilisation européenne a dû dominer, appauvrir et violer pour pouvoir s'élever.

En outre, si l'Europe est phallique et masculine, ses victimes sont rassemblées sous la bannière du féminin : à travers l'énumération des affaiblis sous l'emprise du phallus occidental – *femmes, nègres, arabes, cuistres* –, Sony décline et associe les différentes manières d'être dominées. Or, il commence sa liste par les *femmes*, comme si c'était l'hyperonyme de toutes les discriminations et oppressions qui reposent sur un fait de nature – car « la matrice de l'inégalité c'est le sexisme¹⁶⁵⁷ », selon les mots de Christiane Taubira.

¹⁶⁵⁵*Ibid.*, p. 1144-1145.

¹⁶⁵⁶Voir Cheikh Anta Diop, *Nations Nègres et Culture : De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*, Paris, Présence Africaine, 1979.

¹⁶⁵⁷« la matrice de l'inégalité c'est le sexisme [...] et si on arrive à supprimer cette justification, ce fait de nature, [...] aucun autre prétexte ne peut tenir pour justifier l'exclusion d'une personne » : Christiane Taubira, entretien télévisé, émission *On n'est pas couché*, France 2, 9 juin 2018, 15'50"-16'50". URL : https://www.youtube.com/watch?v=ERLcb33C_YY. Lire aussi Christiane Taubira, « Il est temps que les hommes fassent l'expérience de la minorité », entretien avec Justine Rastello, *Libération*, 28 janvier 2018. URL : https://www.liberation.fr/france/2018/01/28/christiane-taubira-il-est-temps-que-les-hommes-fassent-l-experience-de-la-minorite_1625775 : « Le combat féministe peut entraîner avec lui tous les autres

Non seulement le poème confond les femmes violées et la terre spoliée, mais il relie également la domination coloniale à la souveraineté sexuelle masculine. Dans cette perspective, les *nègres*, *arabes* et autres valets de cuisine font partie d'un même corps féminisé. À cet endroit, féminisation devient synonyme de soumission, comme le soutient par exemple le philosophe féministe décolonial Paul B. Preciado¹⁶⁵⁸. Ainsi, dans son poème « Vestiges », Sony paraît développer une pensée « transécoféministe et décoloniale¹⁶⁵⁹ » à même de « nous aider à dessiner les contours d'un nouveau sujet révolutionnaire planétaire¹⁶⁶⁰ », toujours selon les mots de Paul B. Preciado.

Enfin, le recueil *Poèmes et vents lisses* associe les fougues des relations charnelles à l'impétuosité de la révolte. Le cinquième poème s'intitule « L'Archipel baisé » et peint les élans du vent : « la bourrasque a besoin d'amour¹⁶⁶¹ » et elle dirige ses ardeurs vers le cèdre qui se refuse à elle ; alors, elle fond sur la montagne et l'ébranle tout entière, des pierres volcaniques aux bouillonnantes collines. Tandis que l'Archipel est possédé par la tempête, l'amante tараude le poète de l'aiguillon de son désir :

Tu voulais crier mon nom
plus haut que la pluie
et le vent – railler
les rouspétances de l'archipel
baisé – [...]
Tu voulais folle de toi
compter les blessures que ce
même temps nous avais faites [...]
Tu ne voulais pas voir ça
autrement qu'en te refoulant
dans l'amour¹⁶⁶² –

combats car son essence est la revendication qu'aucune différence de traitement n'est acceptable sur la simple base d'une différence physique ou de choix de vie. Si nous nous accordons sur cette valeur de base, alors tous les autres types de discrimination tomberont ».

1658« [les fondateurs de la Revue *Tiqqun*] ont imaginé "la jeune fille" comme le produit d'une équation entre des taux élevés d'oppression et un fort degré de soumission complaisante qui produisait inévitablement un minimum de conscience politique ». Voir Paul B. Preciado, « Nous étions sur le point de faire la révolution féministe... et puis le virus est arrivé », *Bulb Libération*, 27 avril 2020. URL : <https://bulb.liberation.fr/edition/numero-2/nous-etions-sur-le-point-de-faire-la-revolution-feministe/>

1659« Cherchant à dépasser les oppositions traditionnelles et réductrices entre mouvement ouvrier et féminisme, entre décolonisation et écologisme, des voix aussi différentes que celles des théoriciennes féministes Silvia Federici, Françoise Vergès et Donna Haraway nous invitent à imaginer la classe ouvrière contemporaine comme un vaste ensemble de corps minéralisés, végétalisés, animalisés, féminisés et racisés qui accomplissent le travail dévalorisé de la reproduction énergétique, sexuelle, affective et sociale de la techno-vie sur la planète Terre. Cette perspective transécoféministe et décoloniale implique également de modifier la représentation du sujet politique et de sa souveraineté. La révolution à venir n'est pas une négociation de quotas de représentation identitaires ou un aménagement des degrés d'oppression. La révolution qui vient place l'émancipation du corps vivant vulnérable au centre du processus de production et de reproduction politique » : *Ibid.*

1660« La crise du Covid-19 et sa capacité à mettre en évidence la structure intrinsèquement connectée de toutes les formes d'oppression pourrait nous aider à dessiner les contours d'un nouveau sujet révolutionnaire planétaire pour lequel les formes d'oppression fondées sur la race, le sexe, la classe ou le handicap ne s'opposent pas les unes aux autres, mais s'entremêlent et s'amplifient » : *Ibid.*

1661Sony Labou Tansi, « 5. L'Archipel baisé », *Poèmes et vents lisses*, dans *Poèmes*, p. 1152.

1662*Ibid.*, p. 1153.

Une compétition de volupté se lance entre les amants et les forces du cyclone – probablement antillais. Cependant, il ne s'agit pas uniquement d'une rivalité lascive car les volontés de l'amante sont à la mesure de son désespoir du temps qui passe. Les secousses du temps météorologique qui soumettent l'île se superposent à la durée du temps qui s'écoule et qui blesse les amants. La tempête archipelagique reflète donc le désespoir amoureux, mais pas seulement. La destinataire du poème exige de *railler* les fureurs cataclysmiques, par la force plus grande de l'amour. Aussi l'énergie féminine est-elle chez Sony une bravade lancée contre toutes les destructions.

Le personnage de la Kimpa Vita incarne la fermeté des femmes sonyennes, en particulier lorsqu'elle fait preuve de la même volonté entêtée que l'amante de « L'Archipel baisé ». La scène d'exposition de la pièce *Béatrice du Congo* fait entendre les cris de la jeune femme suppliant un certain saint Antoine de ne pas lui faire mal et de la laisser partir. Sony construit son héroïne à partir d'un événement d'oppression masculine – un viol¹⁶⁶³ –, pour faire d'elle une femme opprimée qui revendique l'espoir. Dans une certaine mesure, le viol de la Kimpa Vita pourrait être lu comme un « sacrifice consenti », selon l'expression de Yolaine Parisot qui montre que, dans les « Fictions de *passing* »¹⁶⁶⁴ de l'écrivaine Marie Vieux-Chauvet notamment, il est lié au mythe de la création littéraire. Dans la pièce de Sony cependant, la célébration du martyr féminin, notamment la dimension sacrificielle du viol, ne va pas sans poser problème, surtout quand elle est mise en scène par un dramaturge masculin¹⁶⁶⁵. Or, Sony ne s'en tient pas à la représentation de « Simba Mvita l'Holocauste de Mbanza-Kongo¹⁶⁶⁶ », comme le titre original de son œuvre semble l'annoncer : si le parallèle

1663 Joseph Tonda analyse le sort tragique du corps de la prophétesse Kimpa Vita en parlant d'un « contentieux sexuel », particulièrement à l'œuvre dans les églises du Réveil. Il explique que le viol de Béatrice du Congo par un homme qui n'a reconnu les faits a donné naissance au phénomène des « maris et femmes de nuit », contre lequel luttent les Églises pentecôtistes. Il s'agit d'une croyance selon laquelle des esprits viendraient visiter la nuit des femmes ou des hommes pour avoir avec eux des relations sexuelles, les éloignant ainsi du chemin de Dieu. Voir Joseph Tonda, « Le Mausolée Brazza, corps mystique de l'État congolais ou corps du "négatif" », *art. cit.*

1664 Yolaine Parisot, « Fictions de passing, scénographies genrées des "contre-littératures" face au storytelling des dominants », Journées d'études « Face au storytelling du dominant: pratiques contre-narratives au prisme du genre et du fait colonial », Université Paris-Sorbonne, avril 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=COsLQoAFtcE>

1665 Avec Charlotte Laure, nous interrogeons la dimension féministe de la figure de la Kimpa Vita comme héroïne sacrifiée. Voir Alice Desquilbet et Charlotte Laure, « D'une Kimpa Vita à l'autre. Lectures croisées de la "Jeanne d'Arc du Congo" dans les pièces de Bernard Dadié et Sony Labou Tansi », Colloque international et interdisciplinaire, « Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir », Université de Lausanne, 4-6 mai 2020 [annulé], à paraître.

1666 Aux dires de Nicolas Martin-Granel qui le tiendrait de Patrice Yengo, le titre de la pièce sonyenne serait un jeu de mots en langue. Après quelques recherches, il semble qu'il puisse faire référence aux « rebelles *Simbas* de Patrice Emery Lumumba en 1960 et à la résistance de Pierre Mulele suite à l'assassinat de Patrice Emery Lumumba ». Voir Jonas Rémy Ngondzi, « Enfants-soldats, conflits armés, liens familiaux : Quels enjeux de prise en charge dans le cadre du processus de DDR ? Approche comparative entre les deux Congo », *Science politique*, Université Montesquieu - Bordeaux IV, 2013. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00958088/document>

entre le corps féminin violé et la terre colonisée est mis en évidence dans la pièce, ni l'une ni l'autre ne sont présentées comme des victimes muettes. Bien au contraire, une formidable vitalité les relie :

Vouloir ce que veulent l'eau, la terre, le ciel, l'herbe. Vouloir ce qu'ont voulu les trois cent mille crânes de guerriers endormis dans l'argile à Ambwila. (*elle embrasse la terre*). Terre en transes tu m'engrosseras de ton odeur. Terre de commémoration, pas terre de claudication. La terre dans mon ventre, pendant neuf lunes elle se fera chair, chair d'ensoleillement, gonflée de tous les rêves du monde¹⁶⁶⁷.

La répétition du verbe *vouloir* indique que la même fermeté unit la Kimpa Vita et les éléments terrestres, ainsi que les morts héroïques. La jeune femme s'associe volontairement à la terre, jusqu'à faire d'elle la génitrice de l'enfant qu'elle porte. Le feu tellurique fertilise le ventre de Béatrice et transfigure le viol : en devenant enceinte de la terre, la Kimpa Vita peut célébrer la vie qu'elle porte en elle. Aussi le corps féminin devient-il terre, tandis que, par la magie de l'homophonie, la *terre* se fait *chair*. De plus, les éléments cosmiques – la lune et le soleil – veillent sur sa grossesse issue du viol colonial et la nourrissent d'espérance de fraternité. À cet égard, Sony invoque l'image de la grossesse dans une perspective écoféministe et décoloniale¹⁶⁶⁸.

5.4.3 Le féminisme de Sony en question

Avant d'analyser la dimension écoféministe des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, je voudrais discuter des doutes que l'on peut avoir quant à la pensée féministe de Sony. Dans le roman, après le féminicide d'Estina Benta, massacrée par son mari parce qu'elle lui a donné des poux, la résistance des femmes aux violences et aux dominations masculines s'organise sous la bannière de la « femme de bronze¹⁶⁶⁹ », Estina Bronzario. Pour marquer le commencement de leur lutte, les femmes déclarent « la grève érotique¹⁶⁷⁰ » : « Ne suffit plus qu'ils nous aient mises mammifères domestiques, maintenant ils nous tuent¹⁶⁷¹ », s'insurge Estina Bronzario. La mort de leur sœur Estina Benta révèle que la soumission – ou *domestication* – des femmes est en fait une situation de prédation. Rejetant l'animalisation,

¹⁶⁶⁷Sony Labou Tansi, *Béatrice du Congo*, op. cit., scène 2.

¹⁶⁶⁸Lors d'une discussion en ligne dans le cadre du colloque de Lausanne (malheureusement annulé), « Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir », avec Charlotte Laure, nous avons partagé nos interrogations à propos de la fascination exercée par les figures de femmes martyres. Véronique Tadjou a alors expliqué qu'elle s'était justement posé la question du sacrifice en écrivant son roman sur le mythe de la Reine Pokou qui a sacrifié son fils en le jetant dans le fleuve pour sauver son peuple. Afin d'interroger le prisme de lecture de la figure sacrificielle, elle a choisi de lui donner la parole et d'insister sur sa fibre maternelle. Voir Véronique Tadjou, *Reine Pokou : Concerto pour un sacrifice*, Paris, Actes Sud, 2005.

¹⁶⁶⁹Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 37.

¹⁶⁷⁰*Ibid.*, p. 66.

¹⁶⁷¹*Ibid.*, p. 26.

elles revendiquent leur existence humaine au-delà du genre et du sexe, car « les femmes sont aussi des hommes¹⁶⁷² ». Or, l'efficacité de la grève érotique est toute relative : si elle permet aux femmes de Valancia de mettre au jour la réalité du corps féminin comme objet de possession et de la dénoncer en faisant de l'érotisme une arme, elle est aussi « moqu[ée]¹⁶⁷³ » par les habitant·e·s – hommes et femmes. D'ailleurs, à la lecture du roman, la grève érotique passe presque inaperçue, alors qu'elle paraît durer près de trente ans et s'étend sur presque tout le récit. Si cette forme de pouvoir des femmes semble inefficace, voire ironisée, pourquoi Sony l'emploie-t-il ?

Bien que la grève du sexe soit un moteur politique¹⁶⁷⁴ et un motif littéraire¹⁶⁷⁵, l'éthique féministe qu'elle engage fait débat. Ses détracteur·se·s montrent qu'elle fait de l'acte sexuel un service : c'est par exemple l'argument de la Secrétaire d'État chargée de l'Égalité entre les femmes et les hommes en France, Marlène Schiappa, qui critique l'appel à la grève du sexe lancé par Alyssa Milano en réaction à la loi anti-avortement promulguée en Alabama, le 15 mars 2019. Quant aux défenseur·se·s de la grève, ils la voient comme « une arme redoutable en forme de pied de nez à la perception machiste du rôle de la femme¹⁶⁷⁶ », selon le modèle de la grève du sexe menée en 2003 par la libérienne prix Nobel de la Paix, Leymah Gbowee¹⁶⁷⁷.

Or, dans les controverses au sujet de la guerre érotique, Sony semble prendre le parti des opposant·e·s. C'est ce que montre la dédicace des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* qui s'achève par ce souhait : « Et que maintenant la femme se batte avec d'autres armes que la femme femelle¹⁶⁷⁸ ». L'érotisme féminin serait donc à placer au rang des armes que les femmes doivent déposer, au profit de nouvelles. Dans un entretien à propos de la place importante que les femmes occupent dans son roman, Sony explique ainsi sa vision des choses :

Dans mon roman, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, j'ai mis en exergue une citation empruntée à Édouard Maunick : « La femme c'est le lieu exact de la naissance » Je ne suis pas féministe. Je reproche au féminisme la prétention de vouloir changer toutes les femmes en hommes. Je crois plutôt

1672Ibid., p. 45.

1673Ibid., p. 135.

1674on pense au succès de celle qui a été menée au Libéria en 2003 pour associer les femmes aux efforts politique pour mettre fin à la guerre civile, mais aussi à l'appel récent d'Alyssa Milano aux États-Uni en réaction à la loi anti-avortement promulguée en Alabama le 15 mars 2019.

1675dans *Lysistrata* d'Aristophane par exemple

1676Voir « Le prix Nobel de la paix honore la lutte pour la sécurité et le droit des femmes », RFI, 7 octobre 2011, URL : <http://www.rfi.fr/afrique/20111007-le-combat-le-droit-femmes-recompense-le-prix-nobel-paix>

1677à la tête de son mouvement *Women of Liberia Mass Action for Peace* (Action de masse des femmes du Liberia pour la paix), Leymah Gbowee organise la grève du sexe pour faire cesser la guerre civile et forcer le président Charles Taylor à associer les femmes aux négociations de l'ONU. Voir Pénélope Bagieu, *Culottées - Des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent*, Tome 1, Paris, Gallimard BD, 2016.

1678Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 7.

qu'il y a dans notre société un problème de la femme comme il y a un problème du Noir sud-africain, du pauvre, etc.

Je crois que la femme jouit d'un préjugé favorable relatif à sa beauté. Je suis particulièrement intéressé par les problèmes de la femme. Je trouve qu'il y a un parallélisme entre toutes les formes d'exploitation dont est victime la femme. Je veux rendre la femme responsable. Elle a aussi un rôle à jouer dans la société. Elle apporte une aide psychologique. Cependant, j'estime que la différence entre l'homme et la femme demeure. Elle est naturelle. La nature est l'intelligence suprême. La différence n'est pas une faiblesse¹⁶⁷⁹

Effectivement, Sony n'est pas féministe, en grande partie parce qu'il se trompe sur les revendications des mouvements de femmes. D'abord, les féministes ne prétendent aucunement *changer toutes les femmes en hommes*, contrairement à ce que pense Sony. Elles affirment plutôt « l'individualité de chaque âme humaine¹⁶⁸⁰ », selon les mots Elizabeth Cady Stanton, et, ainsi, elles « avancent que les femmes ne se réduisent pas à leur sexe¹⁶⁸¹ ». Là où Sony fait l'éloge d'une différence *naturelle* – donc sexuelle – entre les hommes et les femmes, de nombreuses féministes défendent l'idée de la différence individuelle de chaque être humain, indépendamment des genres.

Ensuite, Sony pense régler *le problème social de la femme* sans abolir les distinctions sexuelles, mais simplement en la rendant *responsable*. Ce faisant, il dénie la responsabilité masculine dans les mécanismes d'oppression : il fait comme si les femmes pouvaient s'émanciper par la magie de leur seule responsabilité, sans remettre en question les constructions de genre qui fondent la société, alors même qu'il affirme que « le problème [...] de la femme » est un fait de société. Nombreuses sont les féministes qui, à l'inverse de ce que dit Sony, pensent que la différence *est* une faiblesse puisque, comme l'affirme par exemple Monique Wittig, « l'oppression crée le sexe¹⁶⁸² ». Monique Wittig milite en faveur d'une lutte des classes pour abolir les différences genrées, là où Sony semble vouloir les maintenir.

Par ailleurs, Sony cantonne de façon contestable le rôle social de la femme à *une aide psychologique*. Cet argument s'inscrit dans ce qu'Andrea Dworkin appelle l'« antiféminisme de la supériorité féminine¹⁶⁸³ », qui relie des valeurs morales à un instinct sexué – féminin en l'occurrence –, en l'essentialisant et en la privant de son droit d'être simplement humaine. D'ailleurs, le rôle politique mineur que Sony accorde aux femmes ne tient pas car l'*aide psychologique* ne saurait être une prérogative exclusivement féminine : « les commandements de Dieu s'imposent à l'homme tout comme à la femme », affirme Elizabeth

1679Sony Labou Tansi, « La tâche de l'écrivain », *art. cit.*

1680Elizabeth Cady Stanton, cité par Andrea Dworkin, *Les femmes de droite*, *op. cit.*, p. 189. Voir aussi Elizabeth Cady Stanton, *Eighty Years and More : Reminiscences 1815-1897* [1898], New-York, Simon & Schuster, 2020.

1681Commentaire d'Andrea Dworkin sur la formule d'Elizabeth Cady Stanton : *Ibid.*, p. 190.

1682Monique Wittig, *La Pensée Straight*, *op. cit.*, p. 38.

1683Andrea Dworkin, *Les femmes de droite*, *op. cit.*, p. 203.

Cady Stanton, car « la bonté, la douceur, l'abnégation et l'accomplissement de bonnes œuvres sont un devoir pour lui autant que pour elle »¹⁶⁸⁴. Ainsi, l'idée de Sony selon laquelle le rôle social de la femme est avant tout défini par son sexe – à travers l'argument essentialiste de *l'aide psychologique* –, relèverait de ce qu'Andrea Dworkin désigne comme un « paternalisme métaphysique¹⁶⁸⁵ ». D'après elle, une telle attitude définit le modèle social antiféministe « séparés-mais-égaux¹⁶⁸⁶ », dans lequel la séparation sociale entre les hommes et les femmes est donnée comme la condition pour accéder à l'égalité. Cependant, Andrea Dworkin montre que ce modèle social n'est que « chimère ou mensonge » :

[les femmes] se voient attribuer en tant que femmes une valeur sociale en vertu de laquelle leur infériorité a une valeur égale à la supériorité des hommes¹⁶⁸⁷.

Malgré l'accablant constat de l'antiféminisme avéré de Sony, peut-on encore le sauver d'un point de vue féministe ? Heureusement, il semble que oui. En effet, son désir que « la femme se batte avec d'autres armes que la femme femelle¹⁶⁸⁸ », qui préside au récit des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, et l'échec de la grève du sexe dans le récit sont à mettre au rang des arguments contre un autre modèle de l'antiféminisme : celui qui, d'après Andrea Dworkin, « réduit une femme aux perceptions de sa sexualité¹⁶⁸⁹ ». Ainsi Sony serait-il féministe – malgré lui. De plus, on pourrait envisager que l'enjeu du roman des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* ne réside pas uniquement dans le combat d'Estina Bronzario contre les oppressions masculines. Dans la mesure où la minéralité de la « femme de bronze » et la féminité de la terre se retrouvent étroitement liées dans le roman, on peut faire l'hypothèse que « la femme de bronze » permet en fait à Sony d'imbriquer les deux dominations sexuelle et écologique. Je voudrais montrer comment, chez Sony, l'alliance entre les femmes-terre et la terre-femme s'opère en particulier par la parole.

5.4.4 Proposition de lecture écoféministe des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*

Dans l'incipit des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la falaise crie avant qu'on entende les appels au secours d'Estina Benta. Deux lectures sont alors possibles : soit on interprète les

¹⁶⁸⁴« Discours d'Elizabeth Cady Stanton sur les droits de la femme, septembre 1848 », in : Claudette Fillard, *Elizabeth Cady Stanton. Naissance du féminisme américain à Seneca Falls*, Lyon, ENS Editions, 2009, p. 118-140.

¹⁶⁸⁵Andrea Dworkin, *Les femmes de droite*, op. cit., p. 203.

¹⁶⁸⁶*Ibid.*, p. 213.

¹⁶⁸⁷*Ibid.*, p. 203.

¹⁶⁸⁸Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 7.

¹⁶⁸⁹Andrea Dworkin, *Les femmes de droite*, op. cit., p. 198.

grondements de la terre comme le signe annonciateur du meurtre, soit on en fait des événements d'importance égale. L'étude des cris permettra peut-être d'élucider la nature du lien entre la femme et la falaise.

L'incipit annonce qu'« à cinq heures du matin, [...], nous entendîmes la terre crier du côté du lac¹⁶⁹⁰ ». Puis, quelques pages plus loin, on peut lire que « de grand matin, [...], nous entendîmes crier du côté de la porcherie de Lorsa Lopez¹⁶⁹¹ ». La voix narrative décrit le surgissement des deux cris de la même manière et le parallélisme syntaxique tend à les mettre sur le même plan. En outre, le lien entre les cris se trouve complexifié puisque les bruits qui s'élèvent de la porcherie sont en fait ceux de Lorsa Lopez : « [l]a pauvre criait à l'aide, et nous entendions, estompée par les beuglements de l'autre, sa voix à elle¹⁶⁹² », témoignent les habitants. Aussi les mugissements de Lorsa Lopez couvrent-ils les appels au secours de sa victime. Là encore, on peut y voir un lien avec le cri de la falaise, relégué au second plan par les bruits économiques et politiques : les insultes entre les présidents aboutissant au blocus des exportations d'ananas et le tumulte du centenaire de la décapitalisation de Valancia au profit de Nsanga-Norda. Ainsi, les similitudes des cris féminin et terrestre laissent penser que c'est moins leur succession chronologique que leur similitude qui doit faire sens. Cela permet de considérer les manifestations telluriques en elles-mêmes, pour ne pas uniquement les lire comme des signes annonciateurs du meurtre d'Estina Benta.

D'ailleurs, la fin du roman tend à confirmer que le récit était en fait fondé sur un double événement perturbateur initial, un féminicide et un cosmocide :

De la même manière que nous avons su que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, qu'Estina Bronzario allait être massacrée, nous savons que la Côte mourra un jour, mangée par la mer¹⁶⁹³.

Le roman est fondé sur plusieurs événements intriqués. Il raconte la mort de la Côte et un crime perpétré contre une femme. Or, ce dernier constitue en lui-même un double événement, puisqu'au meurtre d'Estina Benta succède celui d'Estina Bronzario. L'équivalence entre les féminicides des deux Estina et la fin de la Côte est soulignée par l'expression comparative « de la même manière », par le polyptote du verbe *savoir* par lequel la même conscience collective s'exprime, ainsi que par le rôle passif que jouent les trois figures féminines, successivement *tuée*, *massacrée*, *mangée*. Les disparitions féminines se succèdent et s'imbriquent, à la fois chronologiquement et logiquement, et, à ce titre, le

1690 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 13.

1691 *Ibid.*, p. 24.

1692 *Ibid.*, p. 28.

1693 *Ibid.*, p. 177.

féminicide d'Estina Benta qui ouvre le récit s'inscrit dans un écocide plus large. Comme le montre Xavier Garnier, « les différents sites naturels qui environnent les villes » dans les derniers romans de Sony « sont totalement impliqués dans leurs destinées et ne cessent d'émettre des signes qui sont autant d'événements qui font écho aux événements humains ¹⁶⁹⁴ ». Voyons quelle lecture écoféministe nous pouvons faire de cet écho.

À cet égard, la pièce *Blanche/Katrina* de Fabrice Gorgerat offre un angle de réflexion intéressant. Le metteur en scène suisse explique avoir voulu réfléchir à la manière dont « un événement domestique arrive à déclencher un événement climatique global ¹⁶⁹⁵ ». Pour décrire le réchauffement climatique responsable de l'ouragan de 2005, la pièce *Blanche/Katrina* ne représente pas l'ouragan sur scène, mais elle raconte ce qui se passe dans un ménage américain banal, cinquante ans avant la catastrophe. L'hypothèse de Fabrice Gorgerat est que le cataclysme a été provoqué par les personnages que Tennessee Williams met en scène dans *Un tramway nommé Désir*, en 1950 : d'une part, le détour par l'histoire la plus individuelle permet de mettre en récit l'idée vague et non saisissable du réchauffement climatique ; d'autre part, il s'agit de donner du sens – ou du moins de la beauté – à l'augmentation de l'angoisse. Aussi le questionnement esthétique de Fabrice Gorgerat peut-il résonner avec la fiction de Sony : d'abord, les féminicides d'Estina Benta et d'Estina Bronzario rendent plus concrets les assauts et les déchirements dont souffre aussi la falaise qui gronde ; ensuite, la chronique des meurtres annoncés par les cris de la terre rend l'angoisse de la fin plus sensible. Cependant, les liens que Sony nous invite à établir entre les cris de la terre et les féminicides ne sont ni de l'ordre de la métaphore (le meurtre serait une image du cosmocide) ni de l'ordre de la cause (le féminicide aurait causé la montée des eaux). Dans le roman, les deux fonctionnent ensemble et font système : les signes qui annoncent le féminicide appartiennent à la catastrophe en cours et le meurtre d'une femme est déjà la catastrophe qui a commencé.

En outre, les descriptions des corps féminins dépecés et de la montée des eaux derrière la falaise évoquent toutes des combats féminins pour la vie. Je propose de mettre en parallèle les descriptions pour discerner la lutte que les femmes et la terre mènent conjointement contre les dominations masculines.

Au début du roman, la scène du meurtre d'Estina Benta est décrite avec force détails. Lors Lopez est enragé et la voix narrative raconte qu' « il frappait partout sur son corps

¹⁶⁹⁴Xavier Garnier, « Logiques de l'événement dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi », *art. cit.*, p. 91.

¹⁶⁹⁵Fabrice Gorgerat, « Documentaire *Blanche/Katrina*, entre art et sciences », 0'47"-0'56''. URL : <https://vimeo.com/187031897>

déchiqueté¹⁶⁹⁶ ». Le tableau est insoutenable : non content de lui asséner des coups de poings, de pieds et de tête, le meurtrier l'abat avec sa bêche puis avec sa pioche, se mettant « à la fendre comme du bois, à la pourfendre, à arracher les tripailles fumantes¹⁶⁹⁷ ». La comparaison entre la femme et le bois placent les deux corps vivants à la merci du même bûcheron et le martèlement des verbes *fendre*, *pourfendre* et *arracher* se charge d'accompagner le rythme des coups. Après avoir éviscéré sa victime, Lorsa Lopez continue sa besogne de boucher puisqu' « il la dépèce, ouvre le thorax, sabre les os, déchire les seins, éparpille le ventre¹⁶⁹⁸ ». La violence inouïe de la tuerie montre que ce qui pourrait apparaître comme un fait divers d'un féminicide n'en est pas un : non seulement le meurtre se déroule au su de tous et se révèle être « un crime communautaire¹⁶⁹⁹ » comme nous l'avons montré, mais il oblige encore à porter une attention accrue à la mort concrète du corps en décomposition. En insistant sur les déchirements des chairs, l'écriture révèle à la fois la vulnérabilité du corps féminin sous la main du bourreau et l'entêtement qu'elle met à vouloir vivre encore :

Dépecé, étripé, tout couvert de glaise rose, sous les mouches qui se gavaient de sang et de popote, le corps enguirlandé de tripes gémissait. Personne ne lui apporta ce qu'elle aurait voulu : l'aide. La voix s'éteignait lentement : « À moi, à l'aide : il me tue. » Des cordes exsangues partait un son de métal, dur comme un grincement¹⁷⁰⁰.

Même mis en pièces, le corps d'Estina Benta continue de vivre par sa voix qui résonne dans un bruit « dur ». La dureté des appels à l'aide de la femme métamorphose ses gémissements en cris de résistance à la mort. Ainsi les femmes sonyennes sont-elles encore « plus dure[s] morte[s] que vivante[s]¹⁷⁰¹ », comme le clame Estina Bronzario avec hauteur.

D'ailleurs, le meurtre de cette dernière ressemble beaucoup à celui d'Estina Benta. À l'annonce de la mort d'Estina Bronzario, les foules se rassemblent dans le bayou et voient le corps de la femme de bronze étalé sur les pierres. Comme Estina Benta, « on l'avait dépecé[e] » et éviscérée : « les tripailles fumaient encore »¹⁷⁰² et « l'estomac avait été ouvert et retourné »¹⁷⁰³. Là encore, le corps féminin est étalé sous les yeux des habitant·e·s, dans toute sa vulnérabilité. Les chairs d'Estina Bronzario reposent « sur le sable¹⁷⁰⁴ » tandis que « les fourmis défil[ent] dans la popote, les mouches aussi¹⁷⁰⁵ », de la même manière que le

1696 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 27.

1697 *Ibid.*, p. 28.

1698 *Ibid.*

1699 *Ibid.*, p. 34.

1700 *Ibid.*, p. 29.

1701 *Ibid.*, p. 102.

1702 *Ibid.*, p. 156.

1703 *Ibid.*, p. 157.

1704 *Ibid.*, p. 156.

1705 *Ibid.*, p. 29.

cadavre sanguinolant d'Estina Benta gisait « tout couvert de glaise rose¹⁷⁰⁶ », à la merci des mouches qui « se gavaient¹⁷⁰⁷ ». La terre et les insectes constituent l'unique cortège funéraire des corps féminins et se chargent de rappeler aux habitants de Valancia sidérés « la laideur absolue de [leur] vanité¹⁷⁰⁸ ». Cependant, de même que les cris d'Estina Benta continuaient de résonner durement aux oreilles de la communauté, l'odeur d'Estina Bonzario persiste avec la même dureté :

Les narines buvaient la nouvelle odeur de notre soeur Estina Bronzario (si c'était elle), l'odeur dure du sang de la Côte, l'odeur dure de la chair, mêlée à celle des vents du soir. L'odeur grossière de l'homme pris au piège de la haine. L'odeur du couteau de boucherie qui a tranché le souffle métaphysique de la Côte, son espoir, son rêve, et son droit¹⁷⁰⁹.

Tandis que l'odeur que dégage le corps déchiqueté d'Estina Bronzario envahit toute la Côte, en retour, l'odeur de la Côte se mélange à elle. Les parallélismes autour des « odeurs dures » insistent sur le fait que les senteurs de la mort planent sur Valancia tout entière et ils soulignent aussi le lien indissoluble qui existe entre la femme de bronze et la Côte. La périphrase « du sang de la Côte » désigne très concrètement les exhalaisons du mélange de la chair sanglante et du sable, mais elle rappelle également qu'Estina Bronzario était l'emblème de l'existence de la Côte, « son souffle métaphysique ». La femme de bronze apparaît donc à la fois comme une figure de l'énergie vitale de la Côte et comme le reflet de sa minéralité.

Le lien entre la femme et la terre se fait aussi par le nom de Bronzario que Sony a « tiré du bronze¹⁷¹⁰ » et dont la robustesse fait écho à la roche de la falaise. Celle-ci s'époumone sans que les hommes l'écoutent, tout comme Estina Bronzario qui, pendant tout le roman, veut coûte que coûte enterrer Estina Benta sans attendre la police, et qui prévient, en vain, qu'on la tuera elle aussi. D'ailleurs, à la fin du roman, la catastrophe de la montée des eaux qui engloutit Nsanga-Norda a lieu le jour de la mort d'Estina Bronzario : « Nsanga-Norda a été mangée par les eaux¹⁷¹¹ » et, de la capitale stupide, il ne reste plus qu'« un minable squelette de béton déchiqueté¹⁷¹² ». Tout se passe comme si la mer venait dépecer la ville ennemie de Valancia pour venger le corps de la femme de bronze, *déchiqueté* lui aussi. Peut-être Sony convoque-t-il ici l'Apocalypse, dont on sait que c'était l'un des livres qui l'inspirait le plus et « qu'[il] reli[sait] plusieurs fois par an¹⁷¹³ » : « Et la terre secourut la

1706 *Ibid.*

1707 *Ibid.*, p. 156.

1708 *Ibid.*, p. 157.

1709 *Ibid.*, p. 157.

1710 Sony Labou Tansi, « Je ne trouve pas, je cherche », *art. cit.*

1711 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 186.

1712 *Ibid.*

1713 Sony Labou Tansi, in : Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989. Dans un autre entretien, Sony déclare aussi : « l'écrivain qui m'a le plus influencé, c'est l'évangéliste Jean ». Voir Sony Labou Tansi, « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », *Propos* recueillis par Alphonse Ndzanga-Konga, *Bingo*, n° 374, mars 1984.

femme », dit la Bible, « et la terre ouvrit sa bouche et engloutit le fleuve que le dragon avait lancé de sa bouche »¹⁷¹⁴. Sony prend le texte biblique au mot et il va plus loin puisque, dans son roman, la terre est secondée par l'océan. Ce dernier semble parachever la lutte d'Estina Bronzario pour l'honneur de la Côte, usurpé par Nsanga-Norda. En outre, sur les ruines englouties de la capitale rivale, la narratrice croit apercevoir les deux Estina « au milieu des flots, assise[s] sur une grosse pierre¹⁷¹⁵ ». Aussi les deux féminicides et le cosmocide apparaissent-ils fortement liés.

C'est d'autant plus sensible que la résistance de la Côte à la montée des eaux ressemble fort à la ténacité des deux femmes face à leur mort atroce :

Ce monde est un cadavre immense qui se bat à vivre par tous les moyens. Bagarre de pierres. Bagarre d'azote. Bagarre de sang. Bataille rangée entre le silence de l'île des Solitudes et le boucan de l'Atlantique. Bataille entre le silence ravi des pains de grès et de la lorgnette des étoiles¹⁷¹⁶.

La métaphore du « monde » en « cadavre » qui lutte pour la vie rappelle les dépouilles des deux Estina dont la voix et les odeurs persistaient par-delà la mort, comme si elles aussi, *se battaient à vivre par tous les moyens*, au-delà de la dispersion de leurs chairs – ou de la « dislocation » pour reprendre le mot de Krachna dans *Machin la Hernie*. En effet, de la même manière que Krachna montrait comment s'« organiser au fond de cette dislocation » au moyen des « corps [qui] se souviennent du contact, étoiles, mers, mondes »¹⁷¹⁷, le combat de la falaise contre la désagrégation qui la guette se joue entre la pierre des « pains de grès » et le ciel rempli d'« étoiles ». En outre, l'énumération des « bagarres » selon des parallélismes placent sur le même plan *les pierres, l'azote et le sang*, comme pour rassembler humain·e·s et non-humain·e·s dans le même combat pour la vie. À ce titre, il semble bien que le roman raconte les luttes conjointes des femmes et de la terre, reliées par les mêmes résistances et les mêmes vulnérabilités. D'ailleurs, la falaise et la femme de bronze représentent deux duretés qui sont pourtant finalement rompues, c'est pourquoi il faudrait lire la première phrase du roman comme l'annonce d'un double-meurtre, un féminicide-cosmocide.

L'importance des féminicides dans le récit des cataclysmes en cours rend l'angoisse de la fin plus sensible. Les femmes de Valancia gardent en mémoire le dernier mot d'Estina Benta : *saudades*, ce mot-de-passe portugais dont on se souvient qu'il revêt une grande importance dans la correspondance entre Sony et son amie brésilienne Sônia O. Almeida. Dans le roman des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, ce sont aussi « les nuages qui, chaque

¹⁷¹⁴*La Bible*, Livre de l'Apocalypse, 12:16.

¹⁷¹⁵Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 186.

¹⁷¹⁶*Ibid.*, p. 193.

¹⁷¹⁷Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op.cit., p. 235.

matin, se brossaient les dents du côté de l'océan [et] semblaient répéter ce mot de douleur¹⁷¹⁸ ». L'intraduisible *saudade* ne peut s'exprimer qu'en terme d'expérience de la douleur¹⁷¹⁹. Aussi est-il le mieux à même de rendre compte de l'indescriptible chemin de croix d'Estina Benta au seuil de la mort. Par son pouvoir évocateur d'autant plus fort qu'il ne peut être traduit dans une autre langue, le mot *saudade* est également le plus susceptible de représenter un calvaire qui devient celui de toute la Côte, comme si elle et Estina Bronzario étaient unies par la même mélancolie profonde d'un arrachement¹⁷²⁰.

En outre, le féminicide est annoncé à plusieurs reprises et sa description est réitérée, comme pour accentuer l'épouvante de la mort à venir, que personne n'a tenté d'éviter. Affairées par les préparatifs du centenaire de la décapitalisation de Valancia au profit de Nsanga-Norda, les femmes prennent un peu de repos au petit matin : c'est alors que « la terre s'était mise à crier, et que lui avait commencé à la tuer comme nous savions tous qu'il allait la tuer¹⁷²¹ ». L'imminence du féminicide est dramatisée par l'aspect inchoatif de la tuerie et par les grondements telluriques qui l'accompagnent. Pourtant, le suspense est inexistant puisque tout se passe comme si le meurtre était programmé. Ce n'est donc pas le double événement féminicide-cosmocide en lui-même qui fait monter l'angoisse, mais plutôt la lenteur avec laquelle il s'accomplit, alors même que la communauté, consciente et tremblante « de voir venir la fin comme un jeu¹⁷²² », sait bien qu'il est inéluctable.

Dans la dramatisation des deux événements tragiques, Estina Benta et la falaise pourraient bien être de ces « nous autres âmes / femmes / lames d'espèce à qui ne fut laissé que la liberté de crier », dont parle Sony dans l'Avertissement de *À quand la vie ?*. La « liberté de crier » paraîtrait minime si elle ne bouleversait pas totalement les fictions sonyennes : la falaise use de sa liberté de crier tout comme Estina Benta continue de le faire après sa mort. D'ailleurs, comme l'explique Sony, Estina Benta incarne la liberté par excellence, jusqu'à en mourir :

Estina Benta avait la liberté de passer les morpions et la vérole aux hommes de Valencia. Je ne peux pas m'expliquer autrement le concept de liberté. Et dommage qu'il y ait au monde tant de femmes qui n'ont pas la liberté d'Estina Benta : la liberté de prendre ou de refiler la vérole. Les affaires sociales ne

1718 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 50.

1719 « il ne s'agit pas de se demander comment penser la *saudade* pour qu'elle puisse être traduite dans la langue cible, mais bien plutôt comment penser la traduction pour qu'elle puisse rendre la *saudade* en tant qu'expérience ». Voir Adelino Braz, « L'intraduisible en question : l'étude de la *saudade* », RILUNE- Revue des littératures européennes, 2006. URL : http://www.rilune.org/index.php?option=com_content&view=article&id=56:l-intraduisible-en-question-l-etude-de-la-saudade&catid=19&Itemid=106

1720 « L'origine portugaise de la *saudade* serait associée aux premières conquêtes en Afrique. C'est au moyen de ce mot *soedade*, puis *saudade* que les colons exprimaient leurs sentiments envers la distante patrie depuis Madère, Alcazarquivir, Arcila, Tanger, Le Cap Vert et Les Açores ». Voir Inês Oseki-Dépré, « La *Saudade* », *Les chantiers de la création* [En ligne], 1 | 2008. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/103>

1721 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 22.

1722 Ibid., p. 17.

l'acceptent pas. En fait même l'Occident qui a le mirage de la liberté et voudrait en faire un monopole ne reconnaît pas la liberté de refiler la vérole et c'est dommage. Je crois en tout cas que la meilleure liberté est celle qu'on donne. Notre monde a trop d'esclaves pour qu'on y aborde les problèmes des libertés sous un autre angle que celui de la liberté de refiler la vérole. Autrement il n'y aurait pas dans les pays « libres » cette incroyable peur de l'autre (qui se change en peur de soi-même)¹⁷²³

Lorsa Lopez tue sa femme parce qu'il s'est rendu compte qu'elle avait eu des amants, quand elle lui a transmis « des poux¹⁷²⁴ ». Or, d'après Sony, il s'agit de la liberté par excellence, même si elle semble terrifiante – surtout en ce printemps 2020 où le coronavirus remplace pour nous la vérole et les morpions dont parle Sony. Pour l'écrivain cependant, la liberté de « refiler la vérole » est moins effrayante que la « peur de l'autre ». Dans l'échelle sonyenne, la vérole représente donc une liberté plus grande que tous les simulacres de libertés encadrées, en particulier en Occident. Aussi le féminisme sonyen brandit-il finalement la liberté sexuelle comme un drapeau¹⁷²⁵. Par ailleurs, on se souvient de l'exergue du brouillon des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, daté du mois de mai 1982 : « Je suis la rumeur inépuisable, c'est-à-dire la femme, c'est-à-dire l'homme¹⁷²⁶ ». D'une certaine manière, la rumeur est la vérole langagière, une liberté de parler ou de crier qui se propage sur toute la Côte, de telle sorte que même les éléments naturels la relaient.

Ainsi, dans l'imaginaire de l'écrivain, les femmes sonyennes et la terre sont reliées par la même énergie énonciative. Des échos se créent entre leur voix, comme pour montrer qu'elles se comprennent, dans les deux sens du terme. Sony semble travailler sur la question de l'énonciation écoféminine dans ses récits puisque, dans son dernier roman, on pourrait avoir l'impression que la falaise devient la narratrice. Au moment où les habitants d'Hondo-Noote assistent impuissants à ce qui semble être le viol de la jeune Banos Maya par le vieux savant Hoscar Hana, la falaise leur sert de refuge :

Sans même redouter notre opinion, la grosse main du démon Hoscar Hana avait commencé à fouiller les jupons de la gamine. Devant tant d'audace, nous restions sidérés. [...] Nous cachions nos regards dans la chair de la falaise de Yohani, chair blanchâtre, ridée, déchiquetée par le passage des siècles et plantant nerveusement la clarté de ses contreforts dans le bleu de l'Atlantique¹⁷²⁷.

Si la communauté espère échapper à la scène insoutenable en regardant ailleurs, la falaise se charge de leur raconter ce qui se passe derrière eux. Sa « chair » paraît informée par le viol puisqu'elle est « déchiquetée » et l'emploi du verbe *planter* donne au paysage un aspect

1723 Sony Labou Tansi, « Comment je crois être écrivain », *art. cit.*

1724 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 30, 33, 62, 78.

1725 La rumba congolaise de la fin des années 1970 reflète les mutations sociales liées à l'influence des mouvements féministes : Tabu Ley Rochereau écrit une chanson, probablement « Lisanga ya Bambanda », où une femme se plaint ouvertement de son mari tandis que Franko lui répond avec sa chanson machiste « Liberté » où l'amant répète « Nakoma libre » – je suis devenu libre. 29' Voir aussi l'émission « Destins de la rumba congolaise », *art. cit.*, 29'-31'.

1726 Sony Labou Tansi, *Les 7 Solitudes de Lorsa Lopez*, manuscrit, mai 1982, *op. cit.*

1727 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 31.

phallique. Ainsi la dimension écoféministe de la scène réside-t-elle dans le fait que les pierres témoignent de la violence exercée sur le personnage féminin.

5.4.5 L'écoféminisme sorcier de Sony

Dans les récits sonyens, la terre et les femmes prennent la liberté de parler. Comme on va le voir, c'est en particulier la sorcière Fartamio Andra do Nguélo Ndalo qui incarne une parole forte et indépendante dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. La figure de la sorcière chez Sony paraît importante, puisque Jean-Michel Devésa parle d'une « écriture sorcière¹⁷²⁸ », à propos du *Commencement des douleurs*. Le critique s'appuie sur l'étude des manuscrits du dernier roman de Sony, en particulier sur un manuscrit du 31 octobre 1994 dans lequel « la parole est confiée à une sorcière qui rend audible la voix des morts¹⁷²⁹ ». Il s'agit de la vieille Bertilla, âgée de 102 ans. Je voudrais prolonger réflexion de Jean-Michel Devésa dans une perspective écoféministe pour montrer comment Fartamio Andra do Nguélo Ndalo rend audible la voix de la terre dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*.

Dans le roman, Fartamio Andra est explicitement présentée comme une « sorcière¹⁷³⁰ » dont les « clabauderies¹⁷³¹ » prédisent toutes sortes d'événements. Certes, le verbe *clabauder* semble peu élogieux à l'égard de la sorcière Andra. Cependant, il est aussi employé dans l'*incipit* du roman pour décrire le « clabaudage inexplicable¹⁷³² » de la falaise. La sorcière et la falaise portent donc la même parole, ce qui laisse penser que, si la femme sonyenne ne doit pas se battre avec les armes de la femme femelle c'est peut-être parce qu'elle doit lutter avec la force langagière de la femme tellurique.

Or, jusqu'où la puissance de la parole sorcière peut-elle aller ? D'une part, si Fartamio do Nguélo Ndalo explique le cri de la falaise en « révélant que la terre criait à Valancia pour marquer les événements¹⁷³³ », il semble bien qu'elle se trompe, dans la mesure où les cris de la terre doivent moins être lus comme les signes annonciateurs de catastrophe que comme des événements en eux-même. D'autre part, la sorcière s'éteint à la fin du roman sans faire aucun bruit, si bien que personne ne s'en rend compte : « elle a dû mourir comme une ombre

1728Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit., p. 126.

1729Ibid., p. 134.

1730Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 102.

1731Ibid., p. 101.

1732Ibid., p. 13.

1733Ibid., p. 17.

pour éviter de nous déranger¹⁷³⁴ », dit la voix narrative avant de se taire définitivement elle aussi, puisqu'il s'agit de l'ultime phrase du récit. Aussi la parole de Fartamio do Nguélo Ndalo est non seulement frappée d'ironie par la mention des *clabauderies*, mais également rendue inefficace : elle ne comprend pas les signes de la falaise, ne parvient pas à empêcher les deux féminicides et s'éteint dans l'indifférence générale. Néanmoins, puisque le roman se clôt sur la mort de Fartamio do Nguélo Ndalo, tout se passe comme si le récit ne pouvait continuer sans la parole sorcière, alors même qu'il en a démontré les limites.

À ce titre, l'écoféminisme sorcier de Sony pourrait s'inscrire dans un écoféminisme du doute, tel que le proposent Tina Harpin et Natacha Orlando du collectif ZoneZadir, dans leur réflexion sur l'écoféminisme caribéen, intitulée « Jardins créoles, diasporas et sorcières¹⁷³⁵ ». À partir de lectures caribéennes, les critiques écoféministes s'interrogent sur l'impuissance des sorcières à « renverser le système patriarcal, raciste et sexiste violent¹⁷³⁶ ». Cette question peut effectivement s'appliquer à l'inefficacité des prédictions de Fartamio do Nguélo Ndalo pour arrêter les catastrophes humaines et non-humaines, ou encore à la grève du sexe menée par l'état-major féminin d'Estina Bronzario. Comme les sorcières des romans caribéens analysés dans l'article « Jardins créoles, diasporas et sorcières¹⁷³⁷ », les femmes sonyennes s'entêtent et s'organisent pour résister aux dominations de toute sorte, mais leur force d'agir est atténuée par l'ironie qui pèse sur leurs actions ainsi que par la désunion féminine qui guette : on se souvient notamment que Gracia se désolidarise de la communauté des femmes en partant pour Nsanga-Norda et que les femmes se rient aussi de la grève érotique. Comme le suggèrent Tina Harpin et Natacha Orlando, il s'agit donc moins d'évaluer le succès des entreprises féministes que de considérer les interrogations qu'elles soulèvent, ainsi que les possibilités qu'elles portent en elles.

En premier lieu, les femmes sonyennes n'ont pas de pouvoir sur la nature. À ce titre, elles ressemblent à la sorcière Man Yaya du roman de Maryse Condé *Moi, Tituba sorcière...*, qui assure que « l'univers a ses règles qu[elle] ne peu[t] bouleverser entièrement¹⁷³⁸ ». Ce n'est donc pas par impuissance mais plutôt par sagesse que la force des personnages féminins se trouverait limitée.

1734 *Ibid.*, p. 201.

1735 Tina Harpin et Natacha d'Orlando, « Jardins créoles, diasporas et sorcières : lectures de l'écoféminisme caribéen », *Littérature*, dossier écopoétique transculturelle, collectif ZoneZadir, à paraître.

1736 *Ibid.*

1737 *Ibid.*

1738 Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, Paris, Gallimard, 1988, p. 37. Voir aussi Tina Harpin et Natacha d'Orlando, « Jardins créoles, diasporas et sorcières », *art. cit.*

D'ailleurs, le seul personnage sonyen qui commande aux éléments est un homme et il se trouve dans la pièce *L'Arc-en-Terre*. Il s'agit de Menga qui enferme la pluie dans les grottes de Mpumbu, pour se venger d'Holocauste qui règne sur le Royaume à sa place. Or, Menga fait un mauvais usage de ses pouvoirs de commandement à la nature, puisqu'il provoque la sécheresse qui fragilise le Royaume et oblige Holocauste à le livrer au monopole des Hommes-Arbres. Contrairement à la vengeance de Menga, la colère féminine n'est pas destructrice chez Sony.

Dans *Le Commencement des douleurs*, l'amour que Banos Maya éprouve à l'égard du savant Hoscar Hana porte en lui des forces de bouleversements incroyables puisque, tel que le décrit Ciao Zepping, il « fait autant de boucan que l'univers tout entier », au risque de « l'efface[r] »¹⁷³⁹. Néanmoins, contrairement à Hoscar Hana qui s'amuse à trahir les fonds marins, l'amour de Banos Maya ne saccage rien : il invite surtout à élargir l'existence humaine pour s'accorder aux dimensions de l'univers, car « une femme, c'est toujours plus vaste qu'un homme »¹⁷⁴⁰, comme le souligne encore Ciao Zepping.

De même, la colère d'Estina Bronzario dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* n'apparaît pas comme une posture de puissance. Après l'annonce du meurtre d'Estina Benta, la femme de bronze renverse furieusement des marmites et rassemble les femmes autour d'un rituel. Si elle laisse éclater sa rage, elle ne l'emploie pas pour détruire mais pour fédérer. Même si elle fulmine, la sorcière « se caractérise par un rôle réparateur limité »¹⁷⁴¹. Aussi la dureté d'Estina Bronzario peut-elle être interprétée comme une posture d'honneur moins destinée à imposer une puissance qu'à soigner. C'est ce que montre le rite qu'elle partage avec ses femmes :

Saisies par une indicible secousse nous nous mîmes à danser le chahut des grands de la Côte. Je sentis mon corps tout léger. Comme si j'avais été libérée des forces de la pesanteur. En même temps que j'étais habitée par un sentiment de volupté et de paix absolues. [...] À la fin du rite, Estina Bronzario prit nos mains toutes ensemble, y cracha une salive mêlée de larmes et de morve. Elle nous demanda de frotter la salive au nombril, puis de frapper trois fois la poupe et de danser le chahut de Nsanga-Norda pendant qu'elle criait : « Trois mille yeux dans le ciel, trois mille yeux dans les pierres »¹⁷⁴².

Face à la violence du meurtre de leur sœur, les femmes ne se réunissent pas pour dominer les hommes mais pour se retrouver elles-mêmes. C'est le sens du rite libérateur qui passe par la danse et la transe, pour alléger les corps alourdis par le malheur et consoler les esprits grâce à la chaleur de l'énergie collective. De plus, elles ont avec elles les ancêtres invoqués par Estina Bronzario, qui les regardent depuis le ciel et les pierres. Les femmes cherchent donc moins à se venger qu'à se défendre et à résister, en créant des alliances.

¹⁷³⁹Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 90.

¹⁷⁴⁰*Ibid.*, p. 89.

¹⁷⁴¹Tina Harpin et Natacha d'Orlando, « Jardins créoles », art. cit.

¹⁷⁴²Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 26.

En second lieu, si les personnages féminins de Sony ne maîtrisent pas l'art de provoquer les tempêtes, « elles ouvrent la scène du récit à la multitude » – surtout celle des existants telluriques et cosmiques chez Sony – « et à la possibilité de puissance et de libération »¹⁷⁴³. Contrairement à ce que suggère Malcom Ferdinand dans son étude sur le cyclone colonial, où, à partir d' *Une Tempête* de Césaire, il montre que l'esclave Ariel est forcé de fabriquer la tempête qui sert son maître Prospero¹⁷⁴⁴, les personnages écoféministes décoloniaux ne maîtrisent pas l'art des cataclysmes. Là encore, on peut convoquer le modèle de la sorcière chez Maryse Condé, à travers le personnage de Tituba cette fois : « j'aurais aimé déchaîner le vent, [...] commander au feu », se dit-elle, furieuse de l'existence des Plantations des blancs, « mais je n'avais point ce pouvoir. Je ne savais qu'offrir la consolation¹⁷⁴⁵ ! ».

Dans *Le Commencement des douleurs*, Banos Maya trouve du réconfort face à l'Océan furieux pour lui crier sa souffrance amoureuse, de sa voix « belle comme un rocher¹⁷⁴⁶ ». Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Estina Bronzario sourit devant la citadelle que les habitants de Valancia bâtissent pour la protéger de la mort, tandis que Fartamio Adra do Nguélo Ndalo répète que « les pierres avaient été de tout temps les meilleures alliées de l'homme¹⁷⁴⁷ ». Aussi les sorcières sonyennes semblent-elles avoir conscience que, pour résister aux violences et aux cataclysmes provoqué-e-s par le monde masculin – capitaliste – qui domine ensemble les femmes et la terre¹⁷⁴⁸, il leur faut s'allier avec cette dernière.

Pour conclure sur les conversations telluriques dans les œuvres de Sony, on voit à quel point la terre est importante, au point de devenir un sujet d'énonciation à part entière. Cependant, l'écriture sonyenne s'attache moins à transcrire les revendications telluriques qu'à faire sentir la présence de la terre comme un existant doué de parole. Chez Sony, les manifestations naturelles doivent être entendues, mais moins parce qu'elles sont *compréhensibles* que parce qu'elles sont rendues *audibles*. Paradoxalement, la conversation sonyenne entre la terre et les êtres humains n'est pas *efficace*, au sens où l'on peut espérer

1743 Tina Harpin et Natacha d'Orlando, « Jardins créoles », *art. cit.*

1744 Voir Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, *op. cit.*, p. 116. Voir aussi Aimée Césaire, *Une tempête*, Paris, Points, 1997.

1745 Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, *op. cit.*, p. 26. Voir aussi Tina Harpin et Natacha d'Orlando, « Jardins créoles », *art. cit.*

1746 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 77.

1747 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 151-152.

1748 Sur la lecture du Capitalisme du point de vue des femmes, Voir Silvia Federici, *Caliban et la sorcière*, Genève, Entremonde, 2014.

qu'un dialogue aboutisse à des échanges clairs et une compréhension mutuelle. Elle s'offre davantage comme un lieu énonciatif où se nouent des relations chaotiques entre les voix humaines et non-humaines. En ce sens, les manifestations sonores de la terre dans les textes de Sony se rapprochent de la langue de l'incantation dont parle Marie Lorin à propos des pêcheur·se·s et poètes du fleuve Sénégal, les soubalbés. Les incantations sont constituées de mots de différentes langues de la région, mais aussi d'onomatopées ou de sonorités inventées *in situ* par les pêcheurs enchanteurs Marie Lorin rappelle ainsi que « l'enjeu n'est pas de comprendre mais d'observer l'énergie du son agir, métamorphoser celui ou celle qui l'a dit et celui ou celle qui en est la cible¹⁷⁴⁹ ». Chez Sony, la parole tellurique aurait quelque chose de cette force incantatoire. Si son surgissement dans les textes ne donne pas lieu à un échange dialogué, il est surtout l'occasion de mettre au jour les complémentarités qui existent entre les lieux et les êtres humains, à l'instar du peuple-milieu de la falaise ou des cris de lutte des femmes et de la terre.

Ainsi, en accordant une grande place aux éléments naturels dans l'énonciation, l'écriture de Sony se donne comme une expérience chamanique qui s'attache à connaître la terre en la personnifiant. Car personnifier, dit Eduardo Viveiros de Castro, c'est « prendre le point de vue de ce qui doit être connu¹⁷⁵⁰ » – ou plutôt de *celle* qui doit être connue, puisqu'il s'agit ici de la terre sonyenne. En outre, en fondant ses récits sur l'« attitude intentionnelle » des existants terrestres, Sony choisit « la bonne interprétation chamanique », qui consiste à « voir chaque événement comme étant, en vérité, une *action* »¹⁷⁵¹. De plus, dans la mesure où les romans de Sony montrent que l'émotion tellurique existait avant les êtres humains, la *personnitude* de la terre sonyenne la distingue de la Gaïa de Bruno Latour. Néanmoins, cela n'empêche pas que les manifestations sonores des éléments naturels s'intensifient en réaction aux actions humaines, inscrivant les récits sonyens au cœur de l'Anthropocène.

En outre, les œuvres de Sony s'offrent comme autant d'expériences de sensibilisation au scrupule moral, telles qu'Émilie Hache et Bruno Latour proposent de les mener dans leur article « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation¹⁷⁵² ». Leur idée est que, à l'inverse du jugement moraliste, dans la lecture morale « le lecteur doit accepter de suspendre toute répartition *a priori* entre les êtres capables ou non de nous obliger à répondre à leur appel¹⁷⁵³ ». Ils postulent que la « haute tenue morale » d'un texte tient davantage à « l'*intensité* des interpellations nécessaires pour produire une réponse » qu'à la

1749 Anne-Laure Bonvalors, Marie Lorin, et *alii*, « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle », *art. cit.*

1750 Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, *op. cit.*, p. 26.

1751 *Ibid.*

1752 Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », *art. cit.*

1753 *Ibid.*, p. 144.

« la *répartition* des êtres capables de nous interpeller selon le gradient bien connu des humains et des non-humains »¹⁷⁵⁴. Dans les textes de Sony en effet, les conversations entre les êtres humains et la nature sont surtout une affaire d'intensité énonciative.

Dans cette deuxième partie, j'ai voulu souligner toute l'ampleur de l'engagement écologique qui se manifeste dans la poétique de Sony. Bien plus qu'une simple thématique, l'écologie sonyenne informe toute son écriture qui s'infléchit pour répondre à des enjeux éthiques et politiques, tels que la « négociation » et la « conversation » avec la nature. Les préoccupations écologiques de Sony travaillent son écriture : le tournant écologique de l'écriture sonyenne est donc bien un tournant écopoétique. Par ailleurs, on ne saurait oublier que l'écopoétique qui se façonne dans les œuvres de Sony à partir des années 1980 est résolument décoloniale, voire écoféministe. Rappelons-nous que Sony admire le soin que sa grand-mère portait à la nature, consciente d'être liée à elle, et combien cet exemple informe sa pratique de l'écriture. Dans la saynète qu'il raconte au sujet de la paysanne préparant son champ de pommes de terre dans la forêt, la *considération* de la grand-mère pour la nature se déclinait en « conversation », « négociation » et « amitié ». Nous avons montré l'importance des deux premières, mais il reste la dernière. En effet, lorsque l'ancêtre de Sony dit à la terre « il faut que ces patates soient bien et après nous serons amies¹⁷⁵⁵ », on peut comprendre *nous serons liées*, voire *nous serons alliées*. Ainsi l'héritage de la grand-mère de Sony permet-il de saisir les relations de complémentations particulières qui s'engagent entre les êtres humains et la nature. Dans les dernières œuvres sonyennes, l'amitié avec la nature se conçoit surtout en termes d'alliances entre la terre et les êtres humains, pour se défendre des dominations. En outre, nous avons suggéré que l'écopoétique sonyenne est grandement influencée par les amitiés de l'écrivain : les lieux dont il parle sont traversés par les affections qu'il a nouées dans le monde entier. En ce sens, l'écopoétique sonyenne est ancrée dans le réel et, en retour, on peut considérer que les lieux importants de l'écopoétique de Sony sont façonnés par les amitiés de l'écrivain.

D'une part, elles président à leur création, selon le modèle des influences brésiliennes qui irriguent la Côte des *Sept Solitudes* de Lorsa Lopez. De même, dans *Les Yeux du Volcan* que Sony conçoit comme un procès contre la misère, il indique que ses « quelques amis de longue date » constituent des « pièces à conviction versées au dossier »¹⁷⁵⁶. D'autre part, les

1754 *Ibid.*

1755 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 16'-17', cf. *supra* (transcription personnelle).

1756 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., quatrième de couverture.

amitiés de Sony lui offrent l'espoir de pouvoir défendre des lieux, comme lorsque le 28 décembre 1993, pendant la guerre civile, il écrit :

À mes amis qui sont à l'étranger et qui liront peut-être un jour ces notes, je dis : aidez-nous. Il est vraiment temps de bouger car un génocide est en cours¹⁷⁵⁷.

Enfin, à l'image de sa grand-mère cultivant une terre chérie, l'amitié définit le geste de l'écriture écopoétique de Sony en soi. L'attachement de l'écrivain aux mots parmi lesquels il « choisi[t] ses amis » relève d'une sorte de magie dont on va voir qu'elle est profondément ancrée dans la réalité sensible, pour prêter des yeux au monde et lui donner vie :

Écrire est un acte aussi poétique que respirer, faire l'amour, écouter de la musique dans la nuit profonde. Écrire, c'est choisir ses amis et ses ennemis parmi les mots. Mais pour moi, cet acte est magique. Il me permet de confirmer et d'infirmer les choses. À mes yeux. Imaginer quelqu'un qui prêterait les yeux aux choses et aux hommes qui ne les ont pas ou bien qui les ont perdus. Je suis peut-être cet homme-là¹⁷⁵⁸.

1757Sony Labou Tansi, « Congo "Un génocide est en cours" », *art. cit.*

1758Sony Labou Tansi, « Je prête mes artères au verbe », *Croissance des jeunes nations*, mars 1987. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 224].

PARTIE 3 : LES MÉTAPHORES ÉCOPOÉTIQUES EN *DE*

[N]ous sommes dans un monde qui se dit scientifique, comme si scientifique était le sommet de toute chose, et ça, ça me gêne, parce que la science aussi a sa magie : peut-être que c'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris¹⁷⁵⁹.

Sony Labou Tansi (1989)

[...] Regardez le soleil qui scintille dans le ciel, cela ne tient-il pas d'une formidable magie ? [...] Regardons le même ciel la nuit – une nuit, suivant qu'elle est noire, bleue, rouge ou laiteuse – au milieu de tous ses surcroûts d'irréalités, quand la ténacité tricote son immensité farfelue, ne touchons-nous pas du doigt de la réalité toute la férocité, toute la fougue et toute la rigueur magique du réel canonisé ?

Toute réalité est une vaste cabale, une conspiration même, un complot ourdi contre la dimension – explosement des infinis. Ne me parlez plus de réalisme et surtout plus de réalité, à moi qui sais ce que nous sommes. La réalité est la lisière des infinis, le rivage où se promènent comme sur une plage déserte nos yeux, notre intelligence, notre émotion, notre infinie petitesse et notre ignardise achevée. [...]

Les mots sont d'abord et avant tout une question magique. « Le soleil se lève » est autant une affaire de magie que « l'enfant se lève ». Nous avons trop souvent défini (et ce mot est sale) la magie comme étant une exagération de la réalité, une fable disions-nous. Le soleil qui se lève n'est-il pas une fable ? La France, la Bretagne, le Kongo, l'Asie, l'Amérique ne sont pas d'énormes fables ? Que je dise bonjour à quelqu'un, quelle fabuleuse réalité ! [...]

Tout est magie, tout est magie, tout est magie. À commencer par les mots qui sont des fenêtres fantastiques sur le réel. Les mots valent ce que vaut le rêve qui les sous-tend. Quand je dis : « Hézénor [...] avait trouvé une robe de satin rouge et l'avait achetée dix sous. À peine l'avait-elle mise que toutes les nuits, en rêve ou en vision, elle voyait la propriétaire, la fille du colonel Homba, morte dix ans auparavant, venir réclamer l'habit... ». C'est cela que le commun des professeurs de belles-lettres aura tendance à classer dans les ornières de la littérature magique mais que ma mère ou ma grand-mère rangera dans le champ de la plus banale réalité et trouvera simplement normal au sens quotidien du terme¹⁷⁶⁰.

Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens » (1991)

Pour Sony, la magie est une « dimension » du réel, que les regards réalistes ou scientifiques manquent. Il définit la magie par la négative : elle n'est pas une « exagération de la réalité ». Au contraire, c'est le réel qui exagère en étant de lui-même « formidable », « farfelu », « fabuleux », « infini ». Tous ces adjectifs résonnent les uns avec les autres par l'allitération en [f], soulignant l'admiration époustouflée de l'écrivain pour le réel où « tout est magie ». Pour lui, la magie agrandi la réalité, rendant justice à « l'explosement des infinis ». C'est elle qui donne au réel son « immensité farfelue » en trois dimensions : en étendue, en profondeur et en grandeur. Dans cette troisième partie, j'aimerais analyser la façon dont ces dimensions de la réalité élargie sont prises en charge par l'écriture sonyenne.

1759 Sony Labou Tansi, « C'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris », entretien lors du Festival international des Francophonies en Limousin, 1989, 1'04-1'26. URL : <https://vimeo.com/133640985>

1760 Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens » [1991], *La Chair et l'Idée*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 295-297. Voir aussi Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », in Jean-Michel Devésà (dir), *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 57-59.

Le réel est « banalement », « quotidiennement », « normalement » magique et Sony désire en rendre compte dans son écriture. Dès lors que cette dernière exprime toute l'étendue et l'aspect fabuleux du réel, elle devient à son tour « un acte magique ». L'écrivain n'est pas un magicien parce qu'il crée de l'irréel, mais parce qu'il voit la magie du réel : il est comme « quelqu'un qui prêterait les yeux aux choses et aux hommes¹⁷⁶¹ ». En remotivant l'expression de l'attention *prêter l'oreille*, Sony exprime non seulement la nécessité de considérer les êtres humains et non-humains, mais aussi la possibilité d'exprimer les regards de tous ces existants, en leur donnant vie. Le monde mis à l'épreuve de l'écriture sonyenne prend ainsi toute sa « dimension magique » dont j'aimerais montrer qu'elle fait partie intégrante de son écopoétique.

Je fais l'hypothèse que c'est en particulier par des métaphores écopoétiques que la magie des existences humaines et non-humaines se fait jour dans les textes sonyens. Mon analyse sera notamment syntaxique et je me centrerai sur les « métaphores en *de*¹⁷⁶² », pour reprendre l'expression de Joëlle Gardes Tamine. Dans son étude grammaticale des métaphores, la linguiste montre que les « métaphores en *de* » sont particulièrement intéressantes pour étudier le mécanisme de transfert de sens métaphorique, qui s'opère par la syntaxe. De manière générale, la métaphore se définit comme une figure littéraire qui « consiste dans l'application d'un domaine, le phore, sur un autre domaine, le thème, avec lequel il n'entretient aucune relation¹⁷⁶³ ». Aussi la métaphore est-elle un processus de mise en relation (*translatio*), avant d'être créatrice de ressemblances (*translatum*). Pour Joëlle Gardes Tamine, les « métaphores en *de* » font partie des métaphores *in praesentia*, où le nom-tête N1 (thème) et le nom-complément N2 (phore) sont reliés par la préposition *de*¹⁷⁶⁴ : l'opération métaphorique est donc rendue visible par la présence de la préposition.

À cet égard, la préposition *de* est essentielle. Pour le dire avec les mots de Sony, ce serait elle qui, dans les métaphores génitives, révélerait comment « la part de réel s'acoquine, s'accouple et se vautre dans la part de magie¹⁷⁶⁵ ». Cependant, la préposition *de* fait partie des prépositions incolores : elle ne permet pas en elle-même d'interpréter le sens de la relation qu'elle construit. C'est pourquoi Joëlle Gardes Tamine propose de déterminer le type de relation sémantique qui s'établit dans les syntagmes nominaux métaphoriques, selon

1761 Sony Labou Tansi, « Je prête mes artères au verbe », *art. cit.*

1762 Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, *op. cit.*, p. 115.

1763 *Ibid.*, p. 67.

1764 Voir *ibid.*, p. 115.

1765 Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *op. cit.*

des critères syntaxiques¹⁷⁶⁶. Je fais l'hypothèse que, dans les métaphores éco-poétiques de Sony, « le "petit mot" *de*¹⁷⁶⁷ » pourrait être un opérateur de magie, élargissant le réel dans ses trois dimensions.

D'une part, la préposition *de* agirait en étendue par le biais d'associations syntaxiques reliant différents existants, comme pour « tricoter l'immensité farfelue » du réel vivant. D'autre part, la préposition *de* créerait de la profondeur, en ancrant le thème introduit par le N1 dans un phore tellurique ou cosmique, donné par le N2. De telles métaphores révéleraient la *concrétude* du réel qu'elles décrivent, permettant de « toucher du doigt de la réalité toute la rigueur magique du réel canonisé ». Enfin, la préposition *de* travaillerait en grandeur pour créer de nouvelles réalités, à travers les nouvelles expressions référentielles¹⁷⁶⁸ forgées par les métaphores éco-poétiques. Celles-ci seraient à même de repousser « la lisière des infinis », selon les désirs de Sony.

Chapitre 6. La magie des métaphores poétiques. Précisions théoriques

L'analyse syntaxique des métaphores sonyennes en *de* selon une perspective éco-poétique qui inclut la magie n'est pas neutre et elle s'inscrit dans des réflexions littéraires, éco-poétiques et stylistiques importantes. Elle soulève en effet la question de la présence d'un réalisme magique chez Sony, elle amène à interroger l'importance du « sens du concret¹⁷⁶⁹ » en éco-poétique et elle invite à prendre en compte les enjeux de l'analyse de la poétique d'un écrivain par le biais des traits stylistiques.

1766À cet égard, les analyses d'Annick Englebert sur « le "petit mot" *de* » montrent que, dans les métaphores, la préposition *de* joue notamment un rôle comparatif ou attributif. Voir Annick Englebert, *Le « petit mot » DE, op. cit.*, p. 15.

1767Ibid.

1768« [ces expressions] sont utilisées pour désigner ou fixer une entité dont il n'a pas encore été question dans le discours ». Référent, c'est « obtenir l'accord du locuteur et de l'interlocuteur à propos de quelque chose par le biais de la production en contexte d'une expression référentielle ». C'est donc un « acte intentionnel, projectif et interactionnel ». Voir Michel Charolles, *La référence et les expressions référentielles en français*, Gap/Paris, Ophrys, 2002, p. 1 et p. 9.

1769Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 43.

6.1 L'écopoétique et l'écriture magique

[U]n des traits géniaux que l'on accorde régulièrement à Labou Tansi est d'avoir exploité un genre jusque-là inédit dans les lettres africaines francophones : le réalisme magique¹⁷⁷⁰.

Dans son étude des *Parades postcoloniales*, Lydie Moudileno interroge la pertinence du concept littéraire de « réalisme magique », pour l'analyse de *La Vie et demie* de Sony. Bien que cette étiquette tropicale ait enchanté les éditeurs du Seuil, le « réalisme magique » relève selon elle d'une essentialisation, plutôt que d'une catégorie littéraire efficace pour penser l'œuvre sonyenne. D'ailleurs, Sony semble répondre à ce malentendu dans son texte sur « La Magie des quotidiens » : laissant la théorie de la « littérature magique » aux professeurs de littérature, l'écrivain préfère se référer à sa grand-mère – argument d'autorité dont nous avons déjà montré l'exemplarité indiscutable – qui range les manifestations dites *magiques* « dans le champ de la plus banale réalité »¹⁷⁷¹.

Sans entrer dans la théorie du « réalisme magique » ni dans celle de son inflexion postcoloniale en « réel merveilleux¹⁷⁷² » ou de sa transformation esthétique en « réalisme merveilleux des Haïtiens » par Jacques Stephen Alexis en 1956¹⁷⁷³, Sony propose une tout autre conception de la magie. Faisant fi de tout *a priori* réaliste, il associe la logique et la magie dans des expressions *a priori* oxymoriques, telles que la « fabuleuse réalité » ou « la rigueur magique du réel canonisé ». La magie du réel dont parle Sony relèverait-elle d'un « surréalisme à l'état sauvage¹⁷⁷⁴ » selon l'expression de Jean-Michel Devésa, ou bien du « Réalisme prodigieux¹⁷⁷⁵ » de Tchivela, ou encore d'un « hyperréalisme¹⁷⁷⁶ » comme le propose Nicolas Martin-Granel ? Ne serait-elle pas le nom de l'écopoétique sonyenne ?

1770Lydie Moudileno, « Sortir de la "tropicalité". La compétition des imaginaires dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi », *art. cit.*

1771Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *op. cit.*

1772« Les Caribéens Jacques Stephen Alexis (Haïti) et Alejo Carpentier (Cuba) ont donné dès le milieu du siècle une inflexion postcoloniale au terme en théorisant, respectivement, le "réel merveilleux" haïtien et le "real maravilloso" cubain » : Lydie Moudileno, « Sortir de la "tropicalité" », *art. cit.* Voir aussi Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.

1773Voir Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens. Cristallisations de la fiction-monde*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 19-20.

1774Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 54.

1775Voir Lydie Moudileno, « Sortir de la "tropicalité" », *art. cit.* Voir aussi Tchichelle Tchivela, in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 139.

1776Nicolas Martin-Granel, « Magie-fictions animales » [à propos de Tchicaya U Tam'si, *Les Méduses*], dans : Jean-Michel Devésa (éd.), *Magie et écriture au Congo*, *op. cit.*

6.1.1 Le « surréalisme à l'état sauvage » et la magie sonyenne

En écho à l'infléchissement symboliste que Valérie Layraud repère dans les derniers textes de Sony¹⁷⁷⁷, Jean-Michel Devésa défend l'idée que la production de Sony relaie « une perception magique de l'univers comme un ensemble cohérent où tout se tient¹⁷⁷⁸ ». Il suggère d'y voir un « surréalisme à l'état sauvage¹⁷⁷⁹ », défini comme l'« approche sensible des relations des hommes avec le monde ». Si le choix de l'expression *état sauvage* est discutable, l'insistance de Jean-Michel Devésa sur la sensibilité s'avère utile pour distinguer la conception magique Kongo et le Surréalisme occidental. Plus spirituel, ce dernier est moins tourné vers le sensible que vers la psychée : selon le *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton, il se donne notamment pour but d'« examiner le fonctionnement réel de la pensée en dehors du contrôle de la raison¹⁷⁸⁰ ». Refusant de cantonner le Surréalisme à un mouvement artistique français, Jean-Michel Devésa souhaite non seulement souligner la dimension existentielle de la perception magique Kongo, mais aussi rendre justice aux peuples africains, dont les représentations magiques ont nourri les Surréalistes¹⁷⁸¹.

Certes, l'enthousiasme de Sony pour la magie du réel a à voir avec ce que Breton appelle « la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées¹⁷⁸² ». C'est d'ailleurs ce qui amène l'écrivain congolais à dire que « la science aussi a sa magie », ou encore à parler de « fabuleuse réalité » et de « rigueur magique du réel canonisé » : autant de « combinaisons inédites¹⁷⁸³ » qui disent sa volonté d'élargir les dimensions de la réalité. De plus, Sony conçoit ses histoires à partir d'un titre qui semble le frapper comme la phrase d'André Breton « *qui cognait à la vitre*¹⁷⁸⁴ » :

1777 Voir Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit., p. 82.

1778 Ibid., p. 54.

1779 Ibid.

1780 André Breton, *Le Manifeste du Surréalisme, Poisson soluble*, Paris, éditions du Sagittaire, 1984, p. 42-43.

1781 Voir Jean-Michel Devésa, « Le Congo des merveilles : surréalisme, magie et conception poétique du monde », dans : Jean-Michel Devésa (dir.), *Magie et écriture au Congo*, op. cit., p. 13. Voir aussi la recension de Bachir Adjil, « Devésa, Jean-Michel (dir.), *Magie et écriture au Congo* », In : *Cahiers d'études africaines*, vol. 35, n° 140, 1995, Encrages, p. 941-942. URL : http://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1995_num_35_140_1891_t1_0941_0000_2

1782 André Breton, *Le Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p. 42-43.

1783 Jean-Baptiste Tati Loutard, avant-propos, dans : Sony Labou Tansi, *Poèmes*, op. cit., p. 15 : « [Sony] réalisait des combinaisons inédites, des associations inattendues avec des réalités éloignées les unes des autres, comme chez Lautréamont, et les surréalistes, comme aussi chez les poètes de la tradition orale ». Si Sony détient l'art des assemblages inouïs, il peut donc s'inscrire autant dans la veine littéraire occidentale que dans le sillage des traditions africaines.

1784 Ibid., p. 35.

Le titre est toujours une espèce d'anecdote. « La Vie et demie » par exemple : « La Vie et demie », c'est l'anecdote [...] « La Parenthèse de sang », c'est l'anecdote. C'est un moment, comme ça, dans ma vie quotidienne qui devient très très fort, très intense, et que à partir de ce moment commence à trotter à l'intérieur de moi une histoire. Une histoire humaine, avec bien sûr ses hauts et ses bas, et une histoire vivante surtout¹⁷⁸⁵.

Les histoires de Sony proviennent de menus faits, qui surgissent de façon lapidaire et qui grandissent. D'ailleurs, le même « caractère organique¹⁷⁸⁶ » des formules qui retenait Breton, paraît entraîner Sony. En outre, les métaphores des titres des ouvrages sonyens (« La Vie et demie », « La Parenthèse de sang », ou encore « Le Quatrième côté du triangle » et « Les Yeux du Volcan ») pourraient être de ces images surréalistes qui naissent du rapprochement fortuit de « deux réalités distantes¹⁷⁸⁷ », comme le dit Breton en s'inspirant de la théorie de Pierre Reverdy. Cependant, la surréalité à laquelle aspire les Surréalistes français ne correspond pas tout à fait à l'élargissement du réel sonyen. Sony aspire moins à « une sorte de réalité absolue¹⁷⁸⁸ » résolvant le rêve et la réalité, qu'à une réalité infinie ; moins à une surréalité qu'à l'ajouts de multiples « surcroîts d'irréalité¹⁷⁸⁹ ».

Par ailleurs, l'intensité d'un moment de vie quotidienne qui, chez Sony, donne naissance à une histoire rappelle la définition du merveilleux que donne Pierre Mabilie. D'après ce proche d'André Breton, le Merveilleux se réalise dans la « conjonction du désir et de la réalité extérieure » : il repose sur des apparitions, témoignant d'« un monde qui, à tout instant, vient nous heurter »¹⁷⁹⁰. Pierre Mabilie se réfère également à un texte de Césaire, intitulé « En guise de manifeste littéraire ». Le poète martiniquais y déclare sa haine à la raison et à l'Occident qui la porte, souhaitant ardemment briser la « croûte cultivée [...] qui tend à séparer de plus en plus gravement le feu intérieur de notre être de l'univers qui l'entoure »¹⁷⁹¹. Si Sony nourrit la même méfiance à l'égard de la raison cartésienne, en invitant notamment à sortir « des chemins forgés par l'immortel problème cartésien de domination du monde par le biais de la connaissance¹⁷⁹² », cependant, il ne se défie pas totalement de la raison. Par exemple, la « relance [...] planétaire » qu'il désire s'appuie sur « la responsabilité, la raison et la solidarité »¹⁷⁹³ et il associe tout « attentat contre la raison,

1785 Sony Labou Tansi, « C'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris », cf. *supra*, 6'35-7'25.

1786 André Breton, *Le Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p. 35.

1787 *Ibid.*, p. 58.

1788 *Ibid.*, p. 23-24.

1789 Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », art. cit.

1790 Pierre Mabilie, *Le Merveilleux*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1992, p. 11.

1791 Aimé Césaire, « En guise de manifeste littéraire », *Tropismes*, n° 5, octobre 1942. Voir aussi Pierre Mabilie, *ibid.*

1792 Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit. p. 61.

1793 *Ibid.*, p. 167.

l'intelligence et l'esprit » à « un attentat contre l'humanité »¹⁷⁹⁴. Ainsi la raison sonyenne ne saurait-elle être séparée de la profondeur merveilleuse de l'existence humaine.

En outre, la fabuleuse réalité de Sony ne s'apparente pas totalement au merveilleux des Surréalistes, définit notamment par Michel Leiris :

Le Merveilleux [...] prend naissance dans le rejet déjà de cette logique stupide comme toutes les bornes, et dans une vaste aspiration vers le nouveau, l'inconnaissable, l'énorme forêt pleine d'aventures et de périls, le sol vierge où nul chemin n'est tracé, la lande absolument pure de l'esprit qu'aucune charrue logique n'a déchirée¹⁷⁹⁵.

La métaphore de la forêt que Leiris retient pour représenter l'exploration aventureuse du réel au-delà de *toutes les bornes*, est aussi convoquée par Sony lorsqu'il parle de la réalité limitée comme d'une « lisière », ou encore d'un « rivage » et d'une « plage déserte »¹⁷⁹⁶. Cependant, l'aventure merveilleuse de Leiris prend la tournure d'une exploration coloniale qu'on ne trouve pas chez Sony. Perpétuant le mythe de l'existence de « sol vierge, » de lande inexplorée et donc « pure », « qu'aucune charrue logique n'a déchirée », l'enthousiasme de Leiris pourrait bien être celui d'un colon spirituel.

De plus, pour Leiris, le merveilleux surréaliste concerne exclusivement – « purement¹⁷⁹⁷ » – les domaines de l'esprit et du langage, dont le paragon est *l'alchimie du verbe* rimbaldienne. Leiris fait l'éloge de Rimbaud atteignant « un nominalisme pur qui se fie à l'intelligence des mots pour susciter devant lui un monde de magie et de vertiges¹⁷⁹⁸ ». Peut-être est-ce dans ce débat sur le merveilleux conçu comme aventure coloniale (la quête d'un « nominalisme pur ») qu'il faut replacer la « Lettre infernale¹⁷⁹⁹ », que Sony adresse à « Monsieur Rimbaud » en 1993. Dans ce poème fulgurant, Sony signifie à Rimbaud que « ce monde est mort¹⁸⁰⁰ » et que ses voyages sont finis. Le poète congolais affirme qu'il n'y a « – plus de raison [...] / plus de connaissance¹⁸⁰¹ » et proclame l'inanité des aventures contemporaines :

Les bêtes à la panure d'eau
de vent
et d'argent ne vous regarderont
plus du fond de la cervelle —
C'est fini monsieur Arthur
À moins d'un écoulement d'artères
Vous ne sauterez plus

1794 *Ibid.*, p. 116.

1795 Michel Leiris, *Essai sur le Merveilleux dans la littérature occidentale*, Bruxelles, Éditions Didier Devillez, 2000, p. 39.

1796 Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *op. cit.*

1797 « un merveilleux purement verbal issu de combinaison de mots ». Voir Michel Leiris, *op. cit.*, p. 70.

1798 *Ibid.*

1799 Sony Labou Tansi, « Lettre infernale », dans : *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1219-1222. Voir aussi *Revue Noire*, n° 8, avril-mai 1993, p. 40.

1800 Sony Labou Tansi, « Lettre infernale », dans : *Poèmes*, p. 1219.

1801 *Ibid.*, p. 1221.

tous les buissons de la connaissance
intimement liée
au profit¹⁸⁰² —
[...]
Monsieur Arthur
Y en a bon français
de nègre dans vos semelles
et du mazout cru¹⁸⁰³
[...]
Vous pouvez me croire
à l'oreille d'un mot neuf
à fleur d'espérance loupée
à voix coriace
aussi dure que le mont Cameroun¹⁸⁰⁴ —

À travers la mention des « bêtes » et des « buissons », Sony reprend le motif de l'exploration forestière que l'on trouvait chez Leiris. Or, il relie explicitement l'aventure merveilleuse à un enjeu économique colonial – « la connaissance intimement liée au profit » –, rejette les modalités essentiellement spirituelles de l'exploration africaine des Surréalistes et abolit les courses de saut des haies de l'esprit. Pour mettre un terme aux velléités aventurières, il transforme les visions de l'esprit – « les regards du fond de la cervelle » – en images concrètes, ramenant les explorateurs rêveurs à la réalité du monde : les semelles de vent rimbaldiennes sont lestées de pétrole et le nominalisme pur qu'admirait Leiris est délaissé au profit d'une voix poétique, comparée au tellurisme d'un volcan camerounais. Ainsi Sony rend-il justice au monde sensible : dans son poème, l'image de la nature n'est pas une merveille langagière « qui hante l'esprit¹⁸⁰⁵ », mais bien une *fabuleuse réalité*.

Finalement, la magie sonyenne ne saurait être calquée sur le merveilleux des Surréalistes français. Bien que Sony mette en œuvre des perceptions plutôt que des idées, comme le signale Jean-Michel Devésa avec son concept du « surréalisme à l'état sauvage », il invite moins à voir la surréalité qu'à sentir le réel infini. La poétique sonyenne ne vise pas à confirmer « l'hypothèse d'une intervention surnaturelle ou extra-naturelle¹⁸⁰⁶ », comme dans la quête du merveilleux surréaliste, mais elle s'appuie sur des interventions naturelles dont la magie suffit¹⁸⁰⁷. À ce titre, la poétique de Sony se rapproche davantage de ce que

1802 *Ibid.*, p. 1219.

1803 *Ibid.*, p. 1220.

1804 *Ibid.*, p. 1221.

1805 Michel Leiris, *op. cit.*, p. 44.

1806 *Ibid.*, p. 41.

1807 Je découvre que cette idée trouve un heureux écho dans une récente communication d'Anne-Laure Bonvalot, lors du colloque de Cerisy de juin 2020 « Arts et écrits rebelles » : « Dans les littératures environnementales contemporaines émanant des anciens pays colonisés, on repère de nombreux textes que la critique tend à considérer comme relevant du "réalisme magique". Le phénomène est tel que les deux catégories — "réalisme magique" et fiction environnementale — tendent même à se recouvrir, unies par des liens étroits dont la nature n'a, à ce jour, fait l'objet d'aucun examen systématique. Nous chercherons ainsi, en appui sur un corpus d'écofictions mêlant à la mise en texte de cosmovisions non-dualistes une critique de la prédation extractiviste globale, à comprendre comment l'environnementalisme littéraire des Suds

Yolaine Parisot appelle une « écriture d'enchantement¹⁸⁰⁸ » qui, « par déplacement mine radicalement la visée et la vision indigéniste¹⁸⁰⁹ ». Yolaine Parisot propose de voir dans les textes de l'écrivain haïtien Jacques Roumain une « poésie oculaire¹⁸¹⁰ », qui se concentre sur les nuances de la lumière du soleil révélant une réalité autre, plutôt que sur des *realia* exotiques. Le regard de l'écrivain congolais est lui aussi tourné vers le monde, à l'inverse du merveilleux surréaliste qui cherche « l'Inconnu dans l'homme¹⁸¹¹ ». Il me semble donc que la magie de Sony n'a rien à voir avec le merveilleux des Surréalistes, ni même avec le « surréalisme à l'état sauvage » de Jean-Michel Devésa. La magie sonyenne se trouve tout entière dans le réel qui, à l'image du soleil se levant au milieu de la nuit dans la pièce *Monologue d'or et noces d'argent*, est « obliquement sublimant¹⁸¹² ».

6.1.2 Du réel merveilleux à la science-fiction écologique

L'Africain ne sait pas mettre une vraie frontière entre le réel et le magique (on n'a pas intérêt puisque la réalité est plurielle)¹⁸¹³.

D'après Sony, l'absence de « frontière entre le réel et le magique » rend justice aux dimensions infinies de la réalité. Aussi la notion haïtienne de « réalisme merveilleux » pourrait-elle rendre compte de la porosité entre les mondes réels et magiques. En effet, le « réalisme merveilleux » de Jacques Stephen Alexis propose une « intégration du Merveilleux » au réel, abolissant la distinction entre les catégories de réalisme et de merveilleux pour créer « un réalisme vivant, lié à la magie de l'univers »¹⁸¹⁴.

renouvelle, refonde ou transcende ledit "réalisme magique". Cette communication s'attachera à dégager une poétique partagée, un fonds narratologique et esthétique commun aux écofictions du Sud Global, qui cherche notamment à mettre en lumière les présupposés culturels ou les réflexes herméneutiques qui président à la lecture du roman environnemental décolonial ». Voir Anne-Laure Bonvalot, « Écofictions des Suds : "réalisme magique", environnementalisme littéraire et décolonialité », colloque « Arts et écrits rebelles », dirigé par Idoli Castro, Sonia Kerfa, Sophie Large, Evelyne Lloze et Yolaine Parisot, Cerisy, juin 2020. URL : <https://cerisy-colloques.fr/artsecritsrebelles2020/>

1808Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens. Cristallisations de la fiction-monde*, op. cit., p. 53.

1809Ibid., p. 55.

1810Ibid., p. 54.

1811Michel Leiris, op. cit., p. 42.

1812Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 23.

1813Sony Labou Tansi, « Je ne trouve pas, je cherche », Propos recueillis par Apollinaire Singou-Basseha, *Mweti*, n° 1124, 28 février 1985. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 143]

1814Jacques Stephen ALEXIS, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », in : *Présence africaine*, n° spécial 8-9-10, juin-novembre 1956, p. 245-271. Le « réalisme merveilleux » est à distinguer du « réalisme magique » baroque, qui s'appuie sur un cadre fictionnel réaliste pour y distinguer des manifestations surnaturelles ou oniriques. Voir aussi Charles W. Scheel, op. cit.

Comme l'explique Lydie Moudileno, le « réalisme merveilleux » rend justice à « une tradition indigène marquée en particulier par la présence de mythes, de croyances et de systèmes épistémologiques spécifiques¹⁸¹⁵ ». Selon elle, le réalisme merveilleux est employé par Sony dans *La Vie et demie*, lorsque le résistant Martial décide de jouer à armes égales pour contrer la politique subjuguante du Guide Providentiel, dont le pouvoir dictatorial s'appuie sur la magie. En s'élevant contre les excès politiques des tyrans de l'Indépendance, le réalisme merveilleux sonyen constitue une *parade postcoloniale*¹⁸¹⁶.

La magie est une force de résistance qui permet de se battre à armes égales dans « la compétition des imaginaires¹⁸¹⁷ », que ce soit pour lutter contre les fétiches des dictateurs ou pour désenchanter la « sorcellerie capitaliste¹⁸¹⁸ », comme nous l'avons analysé dans le chapitre 3. En effet, dans les littératures africaines de manière générale, la spiritualité et la sagesse ancestrale – voire la magie – s'offriraient comme autant de « contre-représentations du monde capitaliste¹⁸¹⁹ ». C'est ce que montre Pierre Halen, dans son introduction à la publication des actes du colloque de l'APELA (Association Pour l'Étude des Littératures Africaines), *Littératures africaines et spiritualité*. Soulignant l'importance des cultures de la spiritualité « à l'époque du tiers-mondisme militant », il propose d'étudier la mise en fiction des questions spirituelles comme une « recherche de figures de sens alternatives au règne de la Marchandise globalisée¹⁸²⁰ ». On retrouve la même idée lorsque Édouard Glissant présente le djoueur – cet ouvrier antillais qui « invent[e] la vie à chaque détour de rue » dans « une manière de magie » – comme un « résistant fondamental »¹⁸²¹ à l'empire des grandes surfaces. De la même manière, la magie est pour Sony une façon de résister à la société matérialisante qui ne jure que par la quantification. Il l'affirme notamment dans l'entretien qu'il donne en mars 1987 à Buenos Aires : refusant « cette forme de vie en boîte de conserve et puis distribuée comme ça », il la trouve « étrange » et l'oppose au fait que, « dans la vie africaine », « entre la réalité et le magique, il n'y ait pas du tout de frontière »¹⁸²². En faisant l'éloge d'une réalité magique, Sony renverse donc les axiologies : ce n'est pas la magie qui

1815Lydie Moudileno, « Sortir de la « tropicalité », *art. cit.*

1816Ibid.

1817Ibid.

1818Sur la nécessité d'exercer des « pratiques de désenchantement » contre « la sorcellerie capitaliste », voir Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, *op. cit.*, p. 76.

1819Alice Desquilbet, « Défense et illustration de la spiritualité comme esthétique littéraire. Le cas des littératures africaines. », *CONTEXTES* [en ligne], Recension de *Littératures africaines et spiritualité*, Pierre Halen et Florence Paravy (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, 19 November 2018, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6739>

1820Pierre Halen, « Introduction », in : Pierre Halen et Florence Paravy (dir.), *Littératures africaines et spiritualité*, *op. cit.*, p. 8-9.

1821Édouard Glissant « Préface », dans Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986, p. 4. Voir aussi Daniel-Henri Pageaux, « Préface », dans Charles W. Scheel, *op. cit.*, p. 7.

1822Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 17'30-18'30, cf. *supra* (transcription personnelle).

est étrange, mais bien le progrès industriel qui, en encourageant à la consommation, réduit les dimensions de l'existence.

En outre, la résistance au progrès invite à faire appel à une autre magie, celle de la science. Après avoir montré l'importance du réalisme merveilleux pour résister au Guide Providentiel dans *La Vie et demie*, Lydie Moudileno souligne une mutation du conflit dans le récit, où la science remplace désormais la magie. Elle propose alors de considérer que la deuxième partie du roman se déroule sous le prisme de la science-fiction. D'une part, la violence scientifique à l'œuvre permet selon elle d'ouvrir l'espace : de ce fait, « l'offensive guerrière prend une dimension nationale, internationale et cosmique¹⁸²³ ». D'autre part, l'introduction de la science laisse présager l'imminence d'« un désastre plus radical encore, menant ultimement à la destruction de l'homme et de la planète¹⁸²⁴ », où les manipulations scientifiques prolongent les excès politiques postcoloniaux. Lydie Moudileno suggère que l'angle critique de la science-fiction permettrait non seulement de « sortir de la tropicalité », mais aussi de « concevoir que l'écrivain africain puisse [...] exprimer l'universel et spéculer sur l'avenir du monde »¹⁸²⁵, tout comme les écrivains occidentaux.

Par ailleurs, ces considérations critiques ont l'avantage de prendre toute la mesure de la qualification de roman de « science-fiction¹⁸²⁶ », qu'emploie Sony à propos du *Commencement des douleurs*. L'irruption des îles du savant d'Hoscar Hana bouleverse la vie de la Côte et provoque de graves perturbations écologiques, exactement comme dans *La Vie et demie* où Lydie Moudileno montre que la mort des animaux et des plantes annonce « l'imminence d'un désastre à l'échelle cosmique¹⁸²⁷ ». La magie de la science-fiction sonyenne favorise donc la prise de conscience des catastrophes écologiques en cours.

Ainsi, comme le dit Nicolas Martin-Granel, « Sony se distancie d'un réalisme magique ou merveilleux¹⁸²⁸ » pour proposer des fables prophétiques qui se rapprocheraient davantage de la science-fiction, mieux à même de représenter le cosmocide en cours. Cependant, il ne faudrait pas se méprendre sur la science-fiction de Sony : ses derniers textes se présentent moins comme des romans d'anticipation, que comme des récits du temps présent. L'écrivain y

1823Lydie Moudileno, « Sortir de la « tropicalité », *art. cit.*

1824Ibid.

1825Ibid.

1826Sony Labou Tansi, entretien avec Sennen Andriamirado, *Jeune Afrique*, *art. cit.*

1827Lydie Moudileno, « Sortir de la « tropicalité », *art. cit.*

1828« la poétique de Sony fait subir à la notion de réalisme merveilleux une telle torsion et lui imprime un tel dynamisme qu'on ne sait, pour finir, dans quel sens elle fonctionne ni même si cette question a encore un sens ». Voir Nicolas Martin-Granel, « Le réalisme tropical de Sony Labou Tansi », in : Xavier Garnier (éd.), *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.105-130. Voir aussi Charles W. Scheel, *op. cit.*, p. 32.

fait agir la science et les forces naturelles, comme autant d'événements magiques – car « la science aussi a sa magie¹⁸²⁹ » – qui doivent s'éprouver au présent.

6.1.3 La magie sonyenne et l'écopoétique

Dans un article sur la « poétique de la contagion¹⁸³⁰ » sonyenne, Nicolas Martin-Granel retrace l'évolution de la magie chez Sony. En s'appuyant sur des entretiens de l'écrivain, il montre que le rejet de la magie cartésienne occidentale laisse place à l'éloge d'une logique magique, pour appréhender le réel. Or, dans les propos de Sony relayés par Nicolas Martin-Granel, il est notamment question du rapport à la nature :

La parenté avec les Latino-Américains existe déjà au niveau géographique, au niveau de l'homme dans un univers qu'il essaye d'expliquer, de capter, de comprendre. En Europe toute communication est basée sur le mental. Les Européens se fient, corps et âmes, à leur mental, à leur intellect. En Afrique, nous essayons d'avoir un rapport avec la nature qui ne soit pas un rapport de conquérant, de « maître », mais un rapport de négociateur qui peut être exprimé par le mental mais aussi par le geste, par le rêve et la folie. C'est peut-être cela qui fait ce que l'on appelle notre « réalisme merveilleux » en essayant de l'opposer à la logique. Comme si la magie n'avait pas sa logique. Comme si la logique n'avait pas sa magie¹⁸³¹...

Confirmant les liens qui existent entre l'Afrique et l'Amérique latine, Sony interroge la pertinence de la notion de « réalisme merveilleux » pour qualifier le rapport sensible et spirituel que les non-occidentaux entretiennent avec la nature. Se défiant de toute relation purement intellectuelle qui viserait à la maîtrise du réel, Sony défend l'idée d'une négociation merveilleuse ou magique avec la nature, « par le mental mais aussi par le geste, par le rêve et la folie ». Ce faisant, il établit un lien entre la négociation avec la nature et le « réalisme merveilleux », qu'il nomme « magie ». Se refusant à parler de la magie comme un réalisme particulier – voire hors du monde –, Sony explique que les rapports à la nature s'inscrivent pleinement dans la magie du réel.

D'un point de vue littéraire, cela suppose que l'écopoétique sonyenne a à voir avec l'impression magique qui se dégage des textes de l'écrivain congolais. Soulignant l'importance du milieu naturel dans les œuvres sonyennes, Nicolas Martin-Granel propose d'ailleurs de les lire sous l'angle d'un « réalisme tropical » qui serait proche des phénomènes climatiques et littéraires de l'Amérique latine¹⁸³², plutôt que selon l'idée d'un « réalisme merveilleux ». La notion de « réalisme tropical » a l'avantage de ne pas reproduire le partage

1829 Sony Labou Tansi, « C'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris », cf. *supra*, l'04-1'26.

1830 Nicolas Martin-Granel, « Une poétique de la contagion », *art. cit.*, p. 145.

1831 *Ibid.* Voir aussi Sony Labou Tansi, « Un citoyen de ce siècle », entretien avec Bernard Magnier, *art. cit.*

1832 Voir Nicolas Martin-Granel, « Le réalisme tropical de Sony Labou Tansi », *art. cit.* Voir aussi Charles W. Scheel, *op. cit.*, p. 32.

entre réel et magie, voire entre nature et culture, que Sony réproouve. Elle invite à prendre au sérieux l'idée selon laquelle la réalité tropicale a sa logique, et donc sa magie.

Quelle serait la logique de la magie dont parle Sony ? Xavier Garnier apporte une réponse dans son essai *La Magie dans le roman africain*, lorsqu'il s'intéresse en particulier à la « logique événementielle¹⁸³³ » qui prévaut dans les derniers romans de l'écrivain congolais. Dans l'univers magique sonyen, tout fait sens, selon des événements qui « se succèdent et s'annoncent [...] et se perpétuent¹⁸³⁴ » et qui adviennent sur « un espace qui les contient tous¹⁸³⁵ ». Ainsi définie, la magie opère par le surgissement d'événements purs, à la fois force et figure d'un destin en cours.

La logique événementielle magique de Sony est particulièrement à l'œuvre dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, puisque les événements surgissent dans les pierres et l'eau de la falaise. En effet, dans son article « Logiques de l'événement dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi », Xavier Garnier montre qu'une « conjonction de la matière et de l'événement est [...] réalisée dans la Nature, ou, plus précisément dans l'Environnement¹⁸³⁶ ». De ce fait, l'environnement est partie prenante de la magie sonyenne. En retour, la logique événementielle magique appartient à l'ordre du naturel plutôt qu'à celui de l'historique : « ce refus de la *chronologie* permet [à Sony] de s'inscrire dans une *écologie*¹⁸³⁷ », conclut Xavier Garnier. Magie et nature sont donc intriquées dans la logique narrative des derniers récits sonyens et elles participent du même élargissement fabuleux de la réalité dans le récit.

En outre, le lien entre la magie et l'écologie sonyennes se trouve confirmé par l'écrivain qui emploie une métaphore végétale pour définir la logique magique. Il la compare en effet à l'espace de la forêt :

Pour moi, l'imaginaire ne peut être que dans la réalité vue au microscope de la sensibilité. Et puis, je n'ai jamais eu le désir de tracer une vraie frontière entre le réel et le magique. Si l'on est sur un arbre ou dans le sous-bois, on ne voit pas la même forêt¹⁸³⁸...

Là encore, l'emploi de l'image forestière pour parler de la magie souligne les liens qui existent entre la nature et la magie. La métaphore du « microscope de la sensibilité » introduit le motif optique pour expliquer ce que Sony entend lorsqu'il parle de l'imaginaire ou de la magie. Pour lui, le réel et le magique dépendent du lieu depuis lequel on regarde : ce

1833Xavier Garnier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, PUF, 1989, p. 156.

1834Ibid., p. 155.

1835Ibid., p. 156.

1836Xavier Garnier, « Logiques de l'événement dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi », *art. cit.*, p. 91.

1837Ibid., p. 92.

1838Sony Labou Tansi, « Je ne suis pas à développer mais à prendre ou à laisser », entretien avec Bernard Magnier, *Notre librairie*, n° 79, avril-juin 1985. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 154]

sont des points de vue. Tandis que la posture réaliste serait celle du surplomb en haut d'un arbre, la perception magique inviterait à se fondre dans les fourrés. Par ailleurs, le « microscope de la sensibilité » est une métaphore en *de*, qui joue sur la complémentation nominale pour associer l'univers scientifique du nom-tête *microscope* au complément *sensibilité*. Ce faisant, Sony crée une nouvelle référence langagière, porteuse d'une nouvelle vision du monde, où la raison et les sens sont complémentaires, et il introduit ainsi une dimension supplémentaire au réel.

Si Nicolas Martin-Granel suggère que la magie et le réel se rencontrent dans le théâtre de Sony¹⁸³⁹, je propose de voir qu'ils se rejoignent également dans les figures de style sonyennes, en particulier les métaphores en *de*. Chez Sony, de telles métaphores écopoétiques seraient ni merveilleuses ni réalistes, mais magiques¹⁸⁴⁰. Elles permettraient notamment d'associer des mondes, entre les humains et les non-humains par exemple, et de représenter la « réalité plurielle » dont parle Sony, dans ses trois dimensions élargies. Elles exprimeraient ainsi les possibles d'un réel « obliquement sublimant¹⁸⁴¹ », permettant de franchir la « lisière des infinis ».

6.2 Métaphores écopoétiques

Les figures métaphoriques sont particulièrement à même d'établir des rencontres entre les différents mondes et les différents existants. Dans *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Pierre Schoentjes montre notamment que les analogies écopoétiques permettent de créer des résonances entre les différents règnes – animal, végétal et minéral –, ainsi qu'entre les mondes naturels et littéraires¹⁸⁴². Il soutient que « la nature n'est pas une entité indépendante mais qu'elle est une relation qui unit l'observateur et le monde sensible¹⁸⁴³ ». Cependant, l'usage des métaphores fait débat chez les écopoéticiens. Considérées comme des figures poétiques détachées du réel ou bien comme des représentations justes du monde sensible, leur statut n'est pas évident.

1839 Voir Nicolas Martin-Granel, « Une poétique de la contagion », *art. cit.*, p. 145.

1840 Cette perspective poétique s'intéresse au « passage à la représentation littéraire » que Yolaine Parisot appelle de ses vœux dans son analyse du réel merveilleux haïtien. Voir Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens. Cristallisations de la fiction-monde*, *op. cit.*, p. 116.

1841 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, *op. cit.*, p. 23.

1842 Voir Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op. cit.*, p. 129-132.

1843 *Ibid.*, p. 132.

6.2.1 Métaphore et représentation concrète de la nature

À partir d'une étude de l'écrivain français Pierre Gascar, Pierre Schoentjes insiste sur « le primat du concret et de l'observation¹⁸⁴⁴ » en écopoétique. Selon lui, il s'agit de « mettre l'accent sur les *realia* et les expériences », pour aller « au contact du monde sensible »¹⁸⁴⁵. D'abord, cela implique de refuser toute représentation symbolique des existants non-humains car, souvent employée à des fins morales, elle risque d'être réductrice et utilitaire. Ensuite, cela demande de rejeter tout rapport théorique ou intellectuel avec la nature. Ainsi l'écriture de Pierre Gascar relève-t-elle par exemple d'une « esthétique du sensible », parce qu'« il décrit le monde physique avec une attention pour le détail concret »¹⁸⁴⁶. Cependant, qu'entend-on par *détail concret* ? L'esthétique du sensible relèverait-elle uniquement de la description physique et de la nominalisation précise ?

En fait, « le sens du concret¹⁸⁴⁷ », qui insiste sur l'importance de la nature comme matière vivante, paraît désigner deux réalités différentes. D'une part, il y aurait la réalité matérielle, qui relève de la description réaliste fidèle, née de l'observation et appuyée sur un vocabulaire précis, voire scientifique. Une telle représentation du monde participerait de l'« esthétique du sensible » dont parle Pierre Schoentjes. D'autre part, on parlerait de l'expérience sensible ou de la réalité tangible d'un lieu, qui pourrait même « s'enrichir d'histoires, même imaginaires, qui s'y trouvent situées¹⁸⁴⁸ », comme le montre également Pierre Schoentjes. Bien qu'elles ne relèvent *a priori* ni d'une nominalisation fidèle ni d'une description réaliste, les métaphores écopoétiques doivent-elles être reléguées au seul rang de l'imaginaire ? Ne peuvent-elles pas être aussi considérées comme concrètes et, à ce titre, participer elles aussi d'une esthétique sensible ?

Dans son exploration sur les enjeux esthétiques de l'écopoétique, Sara Buekens examine les moyens stylistiques de décrire le monde naturel et les stratégies d'écriture pour « problématiser l'environnement¹⁸⁴⁹ » :

Proposant une perspective attentive aux techniques littéraires qui invitent le lecteur à l'adhésion, l'écopoétique met l'accent sur le travail de l'écriture : il s'agit d'analyser par exemple la signification des métaphores et la façon dont celles-ci ajoutent un sens supplémentaire aux descriptions du monde naturel ; de voir comment les auteurs expriment le rapport entre l'homme et l'environnement par le biais des procédés d'anthropomorphisme, de personnification et de zoomorphisme. Très souvent, ces

1844 *Ibid.*, p. 214.

1845 *Ibid.*, p. 35.

1846 *Ibid.*, p. 204.

1847 *Ibid.*, p. 43.

1848 *Ibid.*, p. 205.

1849 Sara Buekens, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *Elfe XX-XXI*, n° 8, 2019, §12. URL, consulté le 28 mai 2020 : <http://journals.openedition.org/elfe/1299>

procédés permettent de donner une voix au monde aussi bien animal que végétal et d'interroger la place de l'homme dans les écosystèmes¹⁸⁵⁰.

La lecture écopoétique des textes de Sony souscrit à cette proposition, dans la mesure où il s'agit d'analyser quel « sens supplémentaire » les métaphores ajoutent « aux descriptions du monde naturel », c'est-à-dire de comprendre quelles représentations de la nature et quels rapports entre les existants elles mettent en jeu. Cependant, dans la suite de son étude, Sara Buekens analyse le style de Pierre Gascar et montre que, en s'intéressant au monde naturel et aux dégradations qui le guettent, il « écarte au fur et à mesure tous les procédés esthétisants qui engendrent un effet de déréalisation¹⁸⁵¹ ». C'est ce qu'elle appelle alors « un style réaliste, entièrement tourné vers le concret », qui permet de « rendre présent le monde naturel et [de] problématiser notre rapport à l'environnement »¹⁸⁵². Le *concret* est ici associé au *réalisme* et à la faculté de *rendre présent*, c'est-à-dire sensible.

Or, il me semble que l'idée d'une représentation concrète – sensible ou tangible – du monde naturel, qui se ferait par le biais d'un style réaliste et dépouillé, ne va pas de soi. On pourrait en effet suggérer que le rapport au monde naturel serait rendu plus sensible par les métaphores, plutôt que par des descriptions réalistes ou scientifiques. D'ailleurs, dans son ouvrage *Comment la terre s'est tue*, David Abram souligne l'existence de ces différentes modalités de la représentation de la nature, à travers les deux acceptions de l'expression *faire sens*. D'après lui, les récits d'expériences sensibles permettent de raconter des histoires vraies, capables de « *faire sens* », moins parce qu'elles transmettent un savoir ou affirment l'existence d'une vérité que parce qu'elles « cherche[nt] à être fidèle[s] [...] au monde sensuel lui-même, et aux autres corps, aux autres êtres qui nous entourent »¹⁸⁵³. Ainsi pensée, l'écopoétique s'intéresserait moins aux moyens réalistes de rendre présent le monde naturel qu'à l'écriture sensible qui le mettrait fidèlement en œuvre.

Outre le matériau stylistique, les types de texte qui intéressent l'écopoétique auraient leur importance : les représentations réalistes correspondraient au type descriptif, tandis que les expériences sensibles seraient portées et transmises par le type narratif¹⁸⁵⁴. Là encore, il me semble que la distinction entre récit et description ne *fasse pas forcément sens* en ce qui concerne l'écopoétique sonyenne, comme nous l'avons compris avec David Abram. Par surcroît, la séparation entre ces catégories littéraires pourrait bien s'abolir dans le principe métaphorique lui-même, qui consiste à énoncer ce que Michel Murat appelle une « fiction

1850 *Ibid.*

1851 *Ibid.*

1852 *Ibid.*

1853 David Abram, *Comment la terre s'est tue*, op. cit., p. 337.

1854 Cette interrogation sur les types de texte naît d'une discussion avec Xavier Garnier et des membres de ZoneZadir, lors de l'écriture collective d'un article sur l'écopoétique transculturelle, en mai 2020. Elle s'inscrit dans le prolongement de la soutenance de thèse de Sara Buekens.

descriptive¹⁸⁵⁵ ». De ce fait, l'image métaphorique appartiendrait à la fois à la narration et à la description. Ainsi définie, elle chercherait à rendre présent le monde naturel autant qu'à lui être fidèle.

La question de la mimésis constitue ce que Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe définissent comme « l'axe poétologique¹⁸⁵⁶ » de l'écocritique, puis de l'écopoétique. Les trois critiques s'appuient sur les réflexions de Jonathan Skinner, qui souligne l'importance des figures d'analogies¹⁸⁵⁷ pour rendre compte des préoccupations écologiques en littérature. D'après lui, la métaphore serait moins l'occasion d'une imitation nature, que le témoignage d'un renouveau dans la façon de l'appréhender. Ainsi la représentation de la nature écopoétique n'est-elle pas tant une question de réalisme ou de mimétique¹⁸⁵⁸, qu'un enjeu de justesse langagière¹⁸⁵⁹. Dès lors, les impératifs de justesse et de correction prendraient le pas sur l'usage du langage réaliste¹⁸⁶⁰. De même, l'expression de la vie du monde naturel dont il faudrait *rendre compte* – ou rendre sensible – prévaudrait sur les enjeux de représentation de l'environnement physique. Il me semble que ce sont là des modalités littéraires plus assorties à l'écopoétique sonyenne.

De plus, chez Sony, ce serait moins le « sens du concret » que la *concrétude* qui ferait la particularité de la présence du monde naturel dans les textes. On a déjà évoqué le

1855 Michel Murat, séminaire « Penser l'image », « Approches de la poésie contemporaine : arrêt sur l'image », 30 janvier 2018, Paris IV-Sorbonne.

1856 Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, 2008/2 (n° 36), p. 15-28. URL : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm>.

1857 « Selon Jonathan Skinner, le texte écologique est "*conscient de la capacité de différenciation de ses propres matériaux*" et c'est donc par ce travail sur les moyens langagiers – par exemple sur les figures comme la métaphore évoquant une analogie entre nature non humaine et nature humaine – qu'il interpelle le lecteur ». *Ibid.* Voir aussi Jonathan Skinner, *Ecopoetics*, n° 1, 2001.

1858 Voir Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, *art. cit.* Au sujet de la représentation mimétique de la nature par le langage poétique, notamment les rythmes et les sons, voir aussi Jonathan Bate, *The song of the Earth*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 2000, p. 200.

1859 Sur la justesse langagière comme l'un des enjeux éthiques de l'écopoétique, voir Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy, « enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.* À ce sujet, Émilie Hache et Bruno Latour parlent de la métaphore de Gaïa qui, chez Lovelock, est « convoquée pour rendre compte de la façon la plus correcte possible du caractère vivant de la terre ». Nous y reviendrons. Voir Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », *art. cit.*

1860 Par exemple, dans son étude de la pièce *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant, Charlotte Laure montre que, fidèle à son éloge du « droit à l'opacité », le dramaturge ne représente pas les paysages antillais puisque toute sa pièce a lieu dans la cellule du Fort de Joux en France, où il est emprisonné. Charlotte Laure interprète le refus de la mise en scène réaliste comme un geste de préservation : « des zones échappent au regard qui sont autant de refuges pour les esclaves en fuite », dit-elle. Voir Charlotte Laure, « "La liberté pousse dans la forêt", enracinement d'une généalogie marronne dans *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant », *Journée d'étude « Paysages littéraires : nature, écologie et écocritique dans les littératures caribéennes »*, organisée par l'association CARACOL (Observatoire des littératures caribéenne, 13-14 juin 2019, *inédit*). URL : https://www.fabula.org/actualites/paysages-litteraires-nature-ecologie-et-ecocritique-dans-les-litteratures-caribeennes_91093.php. Voir aussi Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 14.

néologisme de la *concrétude* dans le chapitre 5, dans le sens que lui donne Édouard Glissant qui l'associe à la profondeur et aux relations avec les profonds¹⁸⁶¹. Puisqu'elle s'attache à « ce qu'il y a réellement, concrètement, en dessous de l'apparence¹⁸⁶² », la *concrétude* permet d'être fidèle à la vie du monde naturel, selon d'autres modalités que l'observation réaliste du monde physique. J'aimerais explorer l'idée selon laquelle les textes de Sony chercheraient à « rendre compte de la façon la plus correcte possible¹⁸⁶³ » la magie du monde naturel, par un style métaphorique plutôt que réaliste, mais néanmoins engagé dans la *concrétude*.

6.2.2 Figures métaphoriques pour sentir-penser avec la nature

Michel Murat définit la métaphore comme « un phénomène de langage déviant », engageant des catégories de référence inhabituelles, par le biais d'une relation d'analogie « non-congruente » ou d'une « impertinence prédicative »¹⁸⁶⁴. Il propose de dégager trois dimensions fondamentales de ce fait de langage : l'énonciation, la référence et l'analogie. En ce qui concerne le premier enjeu énonciatif, il consiste à marquer ou non la métaphore, pour jouer une sorte de « fiction descriptive » ou bien générer une hésitation entre une lecture littérale ou une interprétation imagée. Le deuxième enjeu de la métaphore se rapporte à l'aspect sémantico-référentiel. Il engage le sens, par des emplois incongrus ou impertinents de termes, ainsi que la référence d'un énoncé incorrect. Et pourtant, il doit avoir une cohérence suffisante. Enfin, les rapports de ressemblance qui motivent la métaphore en constituent le troisième enjeu. Ils peuvent reposer sur la co-possession de propriétés, ce qui nécessite une opération de filtrage.

Pour éprouver la définition de Michel Murat à l'aune de l'écopoétique sonyenne, on peut reprendre la métaphore du « cri de la falaise » qui se fait entendre dans l'incipit des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. D'une part, l'analogie est marquée par l'association inhabituelle entre un déverbal appartenant au domaine du langage humain et un élément naturel. Ainsi Sony joue-t-il une « fiction descriptive », qui laisserait entendre qu'il s'agit d'une image fabuleuse. D'autre part, le lien entre la *falaise* et son *cri*, qui est établi par la préposition *de*, se révèle impertinent. Cependant l'incongruité du « cri de la falaise » trouve sa cohérence dans le roman grâce à la description sonore de ses manifestations, à travers les *gargouillements* et *gargarismes* qui sont en adéquation avec les bruits du milieu océanique. À

1861 Voir Édouard Glissant et François Noudelmann, *L'Entretien du monde*, op. cit., p. 65.

1862 Ibid.

1863 Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », art. cit.

1864 Michel Murat, séminaire « Penser l'image », cf. *supra*.

la fois incongrue et cohérente, la métaphore sonyenne crée une nouvelle référence : elle fabule le cri de la falaise et, de ce fait, le fait exister. Ici, « la figure introduit du *jeu* dans le langage, crée un espace¹⁸⁶⁵ », selon Michel Collot qui rappelle que la métaphore est spatialisante. La métaphore ouvre ainsi un espace de sens, c'est pourquoi elle est une figure importante de l'écopoétique. Enfin, l'analogie engage des rapports de ressemblances entre le *cri* et la *falaise*, et on peut penser par exemple à la capacité de résonance des roches au contact de l'eau. Cependant, il n'en demeure pas moins que le référent visé par l'ensemble de la proposition « le cri de la falaise » n'est pas déterminé, car ce n'est pas exactement la falaise qui *crie* : « ce n'est pas ça, c'est quelque chose comme ça¹⁸⁶⁶ », dit Michel Murat. Le bruit qui émane de la falaise indique qu'elle a la capacité de crier, comme pour lui en donner la possibilité. L'indétermination métaphorique crée bien un espace, comme le dit Michel Collot, où la puissance sonore de la falaise peut s'exprimer. Elle évite également l'écueil de « l'esthétisation littéraire » dont Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe expliquent que l'écocritique se méfie, parce qu'il risquerait de reproduire une « domination esthétique de la nature »¹⁸⁶⁷.

Pour finir, la métaphore du « cri de la falaise » se donne en particulier comme un lieu poétique où un *cri* et une *falaise* se trouvent rassemblé·e·s : c'est ce que Michel Deguy appelle la « comparaison-comparution¹⁸⁶⁸ » des figures d'analogies¹⁸⁶⁹. Répondant à un article de Juan Manuel Garrido sur l'écriture de la « comparution » dans « la poésie du monde »¹⁸⁷⁰, Michel Deguy défend « l'emploi de l'être-comme »¹⁸⁷¹. D'après le poète français, le monde n'est ni une entité théologique créée, ni un donné phénoménal, mais « il comparaît en choses attenantes¹⁸⁷² ». Ainsi insiste-t-il sur l'importance des relations entre les choses du monde, dont les figures d'analogie permettent de rendre compte : « L'être-avec (*cum*) ne peut *se* penser sans l'être-comme¹⁸⁷³ », soutient-il, « ce qui ne veut pas dire "la même" mais

1865 Michel Collot, « L'Espace des figures », dans: Michel Collot (dir.), *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, p. 230. URL : <https://www.cairn.info/la-poesie-moderne-et-la-structure-d-horizon—9782130552949-page-229.htm>. Voir aussi Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, p. 106. Voir encore Michel Deguy, *Jumelages*, Paris, Seuil, 1978, p. 177.

1866 Michel Murat, séminaire « Penser l'image », cf. *supra*.

1867 Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *art. cit.*

1868 Michel Deguy, « Où est passée la comparaison. Question à Juan Manuel Garrido », *Po&sie*, 2014/3 (n° 149-150), p. 239-242. URL : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2014-3-page-239.htm>

1869 Michel Deguy précise que ce qu'il nomme *comparaison* comprend « la métaphore, les comparatifs, les appositions ou génitatives ». *Ibid.*

1870 Juan Manuel Garrido, « La poésie du monde », *Po&sie*, 2014/3 (n° 149-150), p. 233-238. URL : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2014-3-page-233.htm>

1871 Michel Deguy, « Où est passée la comparaison », *art. cit.*

1872 *Ibid.*

1873 « L'être-avec (*cum*) ne peut *se* penser sans l'être-comme. La comparution de monde-en-choses est comparante, portant à l'apparition leur différence qui attend – en prenant les choses au ras de leur il-y-a comparaissant dans le légomène » : *Ibid.*

ayant-à-voir-ensemble (ou non)¹⁸⁷⁴ ». C'est d'ailleurs la « comparaison-comparution » qui rend l'expérience décrite compréhensible et partageable, même si elle est de l'ordre de « *ce-qui-ne-m'est-pas-arrivé*¹⁸⁷⁵ ». En outre, les figures de comparaisons – et notamment la métaphore – s'offrent pour lui comme des lieux de résistance à la disparition du monde sensible et des liens avec lui. Dans un article sur « la pensée écopoétique de Michel Deguy », Julie Holter montre en effet que le poète français « *réagit*, en figures et en métaphores¹⁸⁷⁶ » à l'extraterrestre humaine, pour « faire exister nouvelle réalité du monde par la métaphore¹⁸⁷⁷ ». Par son éloge de la comparaison – et de la métaphore – Michel Deguy défend l'idée d'une poésie sensible et relationnelle du monde, particulièrement intéressante pour l'écopoétique sonyenne.

Si, dans son article, Michel Deguy parle de la comparaison et de la métaphore sans vraiment les distinguer, les poètes ne s'entendent pas toujours sur leur préférence pour l'une ou l'autre¹⁸⁷⁸. Qui de la métaphore ou de la comparaison serait la figure la plus écopoétique ? D'après Michel Murat, la comparaison met en jeu une relation dissymétrique et plus marquée que la métaphore¹⁸⁷⁹. Elle pose une équivalence entre deux états de choses qu'elle maintient, sans les transformer. Cette relation est souvent d'ordre matériel : les outils comparant *comme* ou *pareil à* sélectionnent le sens visuel et invitent à une focalisation sur l'apparence. On sait que Buffon préconise la comparaison pour « représenter naïvement et nettement les choses, sans les charger ni les diminuer, et sans y rien ajouter de son imagination¹⁸⁸⁰ ». Comme le montre par exemple Marie Vigy, les poètes – et en particulier Henri Michaux dont elle analyse les poètes dans une perspective zoologique –, emploient les comparaisons animales moins comme un instrument de l'observation naturaliste que comme un « outil de

1874« la poésie dit les choses comme elles sont... en étant les unes *avec* les autres, "comme" les autres ; ce qui ne veut pas dire "la même" mais ayant-à-voir-ensemble (ou non) » : *Ibid.*

1875*Ibid.*

1876Julie Holter, « "Mon mode de résistance s'appelle poésie". Pensée écopoétique de Michel Deguy », in *La pensée écologique et l'espace littéraire, Figura*, vol. 36, Montréal, 2014, p. 51-64. URL, consulté le 29 mai 2020 sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/mon-mode-de-resistance-sappelle-poesie-pensee-ecopoetique-de-michel-deguy>

1877*Ibid.* Julie Holter s'inspire des recherches de Stéphanie Posthumus sur l'usage de la métaphore chez Michel Serres. Voir Stéphanie Posthumus, « Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres », *Mosaic : a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, University of Manitoba, vol. 44, n° 2, 2011, p. 93.

1878Marielle Macé relate par exemple le débat entre Dominique Fourcade et Michel Deguy à propos de l'usage de la métaphore *nous les poètes sommes des femmes* ou de la comparaison *nous les poètes sommes comme des femmes* : le premier préfère « l'en-même temps qui se concentre » de la métaphore ; le second défend la faculté de la comparaison de maintenir deux réalités « comme et pas comme ». Voir Marielle Macé séance sur le poème « En laisse » de Dominique Fourcade (1938), séminaire « nouons-nous », cf. *supra*, 1/12/17.

1879Voir Michel Murat, séminaire « Penser l'image », cf. *supra*.

1880Georges Louis Leclerc, comte de Buffon, « Premier discours : De la manière d'étudier et de traiter l'Histoire Naturelle Histoire naturelle », *Histoire naturelle générale et particulière*, Paris, imprimerie royale, 1749, p.25-26. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10672243/f41.item>

dépaysement¹⁸⁸¹ ». Du fait de son instance sur la matérialité, de sa capacité à reproduire le geste de l'observation et de sa faculté à respecter deux existences sans les transformer, la comparaison apparaîtrait comme un outil privilégié de l'écopoétique, davantage que la métaphore. Cependant, les « pouvoirs de l'image¹⁸⁸² » ne sont pas les mêmes suivant ces deux figures. Bien qu'elles soient toutes deux porteuses de relations – elles sont des *images de* –, la métaphore semble plus apte à *donner sur* un autre horizon qu'elle-même¹⁸⁸³. Je gage que la métaphore répond elle aussi à des enjeux écopoétiques fondamentaux.

D'une part, tandis que la comparaison met en œuvre des relations matérielles entre les éléments qu'elle compare, la métaphore crée de la profondeur. Michel Murat invite à penser que « les images [métaphoriques] ne se réduisent pas à leur surface, il y a toujours autre chose qui apparaît, chose et non chose¹⁸⁸⁴ ». Cette définition du pouvoir de la métaphore pourrait bien coïncider avec l'idée de la *concrétude*, qui me paraît être un enjeu important de l'écopoétique sonyenne.

D'autre part, l'apparition d'un « *en-même-temps concentré du comme et du pas comme*¹⁸⁸⁵ » souligne la dimension heuristique de la métaphore. Cette tension intéresse particulièrement Paul Ricoeur, dans son ouvrage *La métaphore vive*. Elle caractérise ce qu'il appelle la « vérité métaphorique », où « le "est" métaphorique signifie à la fois "*n'est pas*" et "*est comme*" »¹⁸⁸⁶.

À ce titre enfin, la métaphore porte en elle une dimension morale particulièrement intéressante en écopoétique. Dans un article qui réfléchit sur la possibilité d'un « exercice de sensibilisation morale » dans les textes littéraires qui convoquent des êtres non-humains, Émilie Hache et Bruno Latour insistent sur le statut de la métaphore comme figure de pensée de l'écologie¹⁸⁸⁷. D'après eux, la métaphore est le lieu d'une sensibilisation morale, que le moralisme de la philosophie occidentale a effacé¹⁸⁸⁸ : tout l'enjeu de la lecture des

1881 Marie Vigy, « La saisie et l'échappée : enjeux de la représentation animale dans l'œuvre d'Henri Michaux », dans le cadre du colloque « L'animal et l'humain. Représenter et interroger les rapports interspèces », organisé par CRILCQ / Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université de Montréal, 11 avril 2018, [Document audio]. URL : http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/audio/coll_20180411_c06_marievigy.mp3

1882 *Ibid.*

1883 *Ibid.*

1884 *Ibid.*

1885 Voir Marielle Macé séance sur le poème « En laisse », cf. *supra*.

1886 Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 11. Ricoeur définit le paradoxe de la « vérité métaphorique » comme le fait d'« inclure la pointe critique du "n'est pas" (littéralement) dans la véhémence ontologique du "est" (métaphoriquement) ». *Ibid.*, p. 321.

1887 De même, dans son étude des métaphores chez Michel Serres, Stéphanie Posthumus montre que les figures permettent à Serres de penser, en établissant connexions et des ressemblances inattendues. Elle soutient que, contre l'abstraction du contrat juridique, c'est la *concrétude* des relations naturelles qui intéressent Serres et qu'il les perçoit par les métaphores. Voir Stéphanie Posthumus, « Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres », *art. cit.*

1888 Iels s'appuient notamment sur la métaphore de Gaïa créée par Lovelock, sur laquelle on reviendra. Iels défendent l'idée selon laquelle elle permet de faire *comme si* la Terre était une personne et de faire jouer

métaphores écologiques consiste à tenir l'équilibre instable entre le fait qu'il s'agit *seulement* d'une métaphore et le fait que c'est *quand même* une métaphore. Une telle indécision métaphorique permet « la reprise du scrupule à propos des fins morales de la "nature"¹⁸⁸⁹ », ouvrant à des questions politiques et morales sur la manière d'appréhender le monde¹⁸⁹⁰.

6.2.3 La métaphore, lieu poétique de la réalité plurielle

La métaphore écopoétique n'est pas seulement une figure de pensée, elle engage une référence autre, issue du transfert de sens entre le thème et le phore. Dans son étude grammaticale de la métaphore, Joëlle Gardes Tamine distingue l'opération de translation (*translatio*), créatrice de liens entre des entités mises en co-présence, et le résultat de ce rapprochement (*translatum*). Elle soutient que la métaphore ne donne pas lieu à une (re)définition du réel mais qu'elle met en oeuvre une co-existence heuristique : selon elle, la mise en relation ne *crée* rien, mais elle *révèle* des traits communs¹⁸⁹¹. Michel Murat semble aller dans le même sens en définissant le travail métaphorique comme une qualification plutôt qu'une catégorisation. En ce sens, « le cri de la falaise » de Sony n'aurait pas pour effet de catégoriser la falaise parmi les humains doués de cordes vocales, mais elle mettrait en co-présence la *falaise* et le *cri* pour qualifier les rochers en les dotant de qualités sonores expressives. La nouvelle référence métaphorique serait donc de l'ordre d'une requalification du réel.

Selon Ricoeur, la métaphore permet de « redécrire la réalité » : tel est le « pouvoir » de la « référence de l'énoncé métaphorique »¹⁸⁹². À l'inverse d'une (re)définition, la redescription métaphorique révèle des qualités du réel qu'elle représente. Ainsi la métaphore sonyenne

l'anthropomorphisme contre l'anthropocentrisme. Émilie Hache et Bruno Latour insistent aussi sur le fait que, dans la métaphore de Gaïa, la Terre se tient sur le fil d'une double négation : elle n'est *ni* un objet, *ni* un organisme vivant. Voir James Lovelock, *La Terre est un être vivant, l'hypothèse Gaïa*, *op. cit.* Voir aussi Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou moralisme ? Un exercice de sensibilisation », *art. cit.*, p. 155-159.

1889 *Ibid.*, p. 158.

1890 En écopoétique, la métaphore *fait sens* car elle s'offre comme une figure sensible qui « peut nous ouvrir à la compréhension éthique » du monde, selon les mots de Susan Signe Morrison. Dans son étude sur la littérature du déchet, la critique littéraire américaine travaille sur le rapport entre la matérialité des rebuts et leur transformation métaphorique. Elle montre que, si la métaphore permet de détruire le déchet, elle s'offre aussi comme un moyen de « reconnaît[re] le caractère poignant de la matérialité ». Elle analyse les enjeux éthiques de la métaphore, en s'intéressant à leur faculté de créer de nouvelles caractéristiques de la réalité du déchet et de nous rendre plus proche des choses réelles. Voir Susan Sign Morrison, *Literature of Waste. Material Ecopoetics and Ethical Matter*, New York, Éd. Palgrave Macmillan, 2015, p. 13, 173 et 193. Je traduis.

1891 Voir Joëlle Gardes Tamine, *op. cit.*, p. 67.

1892 Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 11.

serait-elle particulièrement à même de redécrire la réalité, ce « complot ourdi contre la dimension – explosion des infinis¹⁸⁹³ », pour mieux l'élargir.

Or, l'écopoétique pense « l'interaction constante entre la nature et la littérature, entre le réel et l'imaginaire », ce qui, d'après Pierre Schoentjes, « détermin[e] aussi la manière dont nous nous comportons envers la nature »¹⁸⁹⁴. En ce sens, la redescription métaphorique qui élargit le réel ne saurait aller sans un élargissement du monde lui-même : on pourrait soutenir l'idée que la réalité élargie par les préoccupations écologiques et par la considération des forces de la nature appellerait à une redescription métaphorique du réel. La question n'est pas de trancher entre la primauté de l'œuf-réel ou de la poule-métaphore, mais plutôt de considérer les *interactions constantes*¹⁸⁹⁵ qui se jouent dans la redescription du réel qu'offre la métaphore. De ce point de vue, la métaphore effectivement *révèle* et *qualifie*, plutôt qu'elle ne *crée* et *définit*. Je suggère donc de considérer les métaphores sonyennes comme des « fenêtres fantastiques sur le réel¹⁸⁹⁶ », pour reprendre les mots de l'écrivain congolais. Elles permettraient de rendre compte de la façon la plus correcte de « la rigueur magique du réel canonisé¹⁸⁹⁷ », où l'environnement occupe une place centrale, loin de toute fonction de décor¹⁸⁹⁸. Ainsi les métaphores écopoétiques de Sony seraient-elles surtout appelées par l'énergie de la « fabuleuse réalité¹⁸⁹⁹ », pour rendre compte de cette magie-là.

La métaphore est bien une manière de voir le réel tel qu'il apparaît dès qu'on le regarde « au microscope de la sensibilité », comme le dit Sony. On pourrait faire un lien avec ce que Ricoeur appelle le « pouvoir de référence de second degré¹⁹⁰⁰ » de l'énoncé métaphorique, inspiré de la « référence dédoublée¹⁹⁰¹ » du langage poétique de Roman Jakobson. Ricoeur s'empare de ce dédoublement référentiel pour définir une « référence de second degré, qui est proprement la référence poétique¹⁹⁰² ». Celle-ci naît du travail de ressemblance métaphorique, permettant non pas de voir une image mais de « voir comme¹⁹⁰³ ». C'est ce jeu entre le sens et la référence du discours métaphorique qui donne vie à la métaphore. L'idée

1893 Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *art. cit.*

1894 Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op. cit.*, p. 273.

1895 *Ibid.*

1896 Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *art. cit.*

1897 *Ibid.*

1898 Voir Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 13.

1899 Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *art. cit.*

1900 Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 11.

1901 Chez Jakobson en effet, « le langage [littéraire] apparaît toujours comme une citation de lui-même » : un dédoublement s'opère entre « la médiation » de la matière langagière et « l'illusion de la "chose-même" » que le langage poétique fait advenir. Voir Luce Fontaine-De Visscher, « Métaphore et référence dans la poétique de Jakobson », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 77, n° 36, 1979, p. 518.
URL : https://www.persee.fr/doc/phloul_0035-3841_1979_num_77_36_6070

1902 Paul Ricoeur, *op. cit.*, 11.

1903 *Ibid.*, p. 10.

de la « référence de second degré », que Ricoeur appelle aussi « vision stéréoscopique¹⁹⁰⁴ » m'intéresse parce qu'elle accorde à la métaphore un pouvoir de référence *magique*. En effet, elle confirme que la métaphore est susceptible de repousser « la lisière des infinis¹⁹⁰⁵ » de la réalité, que Sony appelle de ses vœux. Et, en retour, elle permet de rendre compte avec justesse du réel, dans ses dimensions élargies.

Les questions touchant aux moyens d'évoquer la nature en écopoétique font « rentrer la littérature dans l'ère du soupçon écologique¹⁹⁰⁶ », comme l'expliquent Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe. On a déjà évoqué les inquiétudes quant au fait que la littérature pourrait reproduire une domination esthétique de la nature, « qui rappelle les polarités entre nature et culture, ou animal et homme, sur lesquelles se fondent les civilisations modernes¹⁹⁰⁷ ». Cependant, si l'on s'extrait des civilisations modernes occidentales et de l'héritage romantique de l'esthétisation de la nature dont elles sont issues, la question se pose autrement. Ainsi, on pourrait défendre l'idée que l'écriture rendue sensible par le biais des métaphores relève moins d'une exploitation esthétique du monde naturel, que d'une fidélité à des ontologies non naturalistes, telles que Philippe Descola les définit par exemple dans *Par-delà nature et culture*¹⁹⁰⁸.

Pour caractériser les quatre ontologies – animiste, naturaliste, totémique et analogique – qu'il cherche à définir, Philippe Descola s'appuie sur des figures de mise en relation : la métonymie et la métaphore¹⁹⁰⁹. Selon lui, l'ontologie naturaliste occidentale repose sur des liaisons métaphoriques, qui se fondent sur des ressemblances matérielles. Or, les métaphores sonyennes ne reposent pas sur des ressemblances physiques prédéfinies : tout au mieux, s'il existe des analogies extérieures entre les éléments qu'elles associent, les analogies les révèlent plus qu'elles ne s'appuient sur elles. En ce sens, les métaphores de Sony ne correspondent pas à l'ontologie naturaliste. À l'inverse, l'ontologie animiste est métonymique et les relations entre les existants compensent leur absence de ressemblances physiques. Quant au totémisme, il suit l'élan de la ressemblance métaphorique pour créer des relations entre les existants d'un même ensemble. Enfin, l'analogisme part de la décomposition métonymique des éléments pour établir des correspondances métaphoriques.

1904 *Ibid.*, p. 321.

1905 Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *art. cit.*

1906 Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *art. cit.*

1907 *Ibid.*

1908 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005. Sur les quatre ontologies, voir par exemple p. 221.

1909 Philippe Descola s'intéresse d'une part au « rapport de similitude interne entre des relations » mises en jeu par la métonymie, et d'autre part au « rapport de similitude externe entre des termes » combinés par la métaphore. Voir *Ibid.*, p. 413.

La grille de lecture anthropologique des ontologies du monde proposée par Descola a l'avantage de confirmer que la métaphore n'est pas forcément une esthétisation, puisqu'elle peut engager une vision du monde et informer une existence. L'existence de différentes ontologies permet de mieux appréhender l'idée de Sony qu'on a déjà citée, selon laquelle « l'Africain ne sait pas mettre une vraie frontière entre le réel et le magique (on n'a pas intérêt puisque la réalité est plurielle)¹⁹¹⁰ ». Les relations métaphoriques et métonymiques des ontologies de Descola illustreraient la manière dont la séparation entre le réel et la magie s'abolit, de la même manière qu'elles exprimeraient le fait que *la réalité est plurielle*.

Qu'entend Sony lorsqu'il dit que « la réalité est plurielle » ? On peut penser de nouveau à Ricoeur qui postule qu'il existe un « choc en retour de la vérité métaphorique sur la définition même de réalité¹⁹¹¹ ». Cependant, sa référence aux systèmes de description de Nelson Goodman comme « manières de faire des mondes¹⁹¹² » ne me semble pas être une grille de lecture pertinente pour penser l'écopoétique chez Sony. En effet, Nelson Goodman ne postule pas l'existence de mondes différents : il propose de définir des « systèmes de description » qui constituent autant de versions différentes du monde, selon des « cadres de références »¹⁹¹³ différents. Il soutient que « notre univers consiste en [d]es manières [de décrire] plutôt qu'en un monde ou des mondes¹⁹¹⁴ ».

Cependant, *la réalité plurielle* dont se réclame Sony consisterait moins en des « manières de faire monde », qu'elle ne témoignerait d'une croyance profonde en l'existence d'un « plurivers », tel que le définit Arturo Escobar dans *Sentir-Penser avec la terre* :

Chaque monde est *énacté* par les pratiques qui lui sont propres, dans des contextes de pouvoir intra- ou intermondains. Ces mondes constituent un *plurivers*, à savoir un ensemble de mondes en *connexion partielle* les uns avec les autres, qui n'ont de cesse de *s'énacter* et de se déployer¹⁹¹⁵.

Le plurivers est un monde relationnel qu'on fait advenir en commun avec l'autre – qu'on *énacte* – grâce à l'amour, explique Arturo Escobar. Celui-ci est composé de plusieurs ontologies, comme autant de mondes¹⁹¹⁶. Ainsi, à l'inverse des systèmes de descriptions

1910 Sony Labou Tansi, « Je ne trouve pas, je cherche », *art. cit.*

1911 Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 321.

1912 Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* [1978], Paris, Gallimard, 2006.

1913 *Ibid.*, p. 17. Cependant, dans le chapitre VII de *Manières de faire des mondes*, Nelson Goodman revient sur la relativisation des cadres de référence et en montre les limites. Il étudie notamment le conflit entre deux énoncés qui se nient l'un l'autre : « (1) La Terre est toujours immobile. (2) La Terre danse le rôle de Petrouchka ». Il explique qu'en les replaçant dans des systèmes de références distincts (« le système de Ptolémée » et « un système à la Stravinsky-Kokine »), ces deux énoncés « apparaissent entièrement compatibles. Mais cet argument fonctionne trop bien ». Voir *ibid.*, p. 160.

1914 *Ibid.*, p. 17.

1915 Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, *op. cit.*, p. 129.

1916 *Ibid.* Conscient de la « tension » insoluble qui existe entre univers – « un monde fondé sur une réalité » et plurivers – « de nombreux mondes et formes de réel » –, Arturo Escobar ne se donne pas de « déterminer laquelle des deux options est la plus vraie ou la plus juste ». Il propose d'adopter « une position éthico-politique qui ne peut être "démontrée" comme vraie, mais plutôt éprouvée dans ses implications pratiques et

théorisés par Nelson Goodman comme des « cadres de référence¹⁹¹⁷ » distincts, le *plurivers* d'Arturo Escobar est bien fondé sur « un ensemble de mondes en *connexion partielle* les uns avec les autres, qui n'ont cessé de *s'énacter*¹⁹¹⁸ ».

Or, cette conception est transposable sur le plan stylistique, avec les métaphores, dans la mesure où elles sont des constructions sémantico-syntaxiques heuristiques qui font surgir « une nouvelle représentation du monde, ou un nouveau monde¹⁹¹⁹ », selon les mots de Joëlle Gardes Tamine. À ce titre, les métaphores de Sony participeraient bien d'une « ontologie politique¹⁹²⁰ », ou « ontologie relationnelle¹⁹²¹ », qui s'énacte. Plus précisément, Arturo Escobar définit l'énaction comme une manière d'exister en relation avec l'environnement, selon des pratiques concrètes qui permettent de déployer des mondes. Selon lui, si on énonce une ontologie dans laquelle la montagne est un être sensible, alors le monde est différent¹⁹²². Arturo Escobar conclut que ces énonciations déploient « des mondes relationnels qui excèdent la réalité¹⁹²³ », ce qui pourrait rejoindre l'idée sonyenne de la magie d'un réel infini. Ainsi les métaphores éco-poétiques de Sony pourraient-elles « énoncer » des façons de se rapporter à la terre, faisant apparaître des manières d'exister en relation avec elle. En retour, l'écriture sonyenne se donnerait comme une manière « d'énacter un monde¹⁹²⁴ » par la pratique métaphorique : ce faisant, elle élargirait magiquement le réel.

Dans une perspective similaire, Eduardo Viveiros de Castro parle de « multivers » et réfute les intentions du « monisme ontologique » de « vouloir unifier des mondes »¹⁹²⁵. L'anthropologue brésilien défend l'idée d'un « multinaturalisme » permettant de considérer chaque chose du monde comme une « multinature »¹⁹²⁶ où se condense toutes les perspectives des existants. Il prend l'exemple du multinaturalisme « sang/bière » pour expliquer qu'il n'y a pas de séparation entre une substance qui serait du sang pour un humain et une autre qui serait de la bière pour un jaguar. Au contraire, « il y a, dès le départ, un sang/bière », dit-il, et cette substance multinaturelle est « l'une des affections caractéristiques

politiques ». Voir *Ibid.*, p. 35.

1917 Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 17.

1918 Voir Arturo Escobar, *op. cit.*, p. 129.

1919 Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, *op. cit.*, p. 202-203.

1920 Arturo Escobar, *op. cit.*, p. 129.

1921 *Ibid.*, p. 123.

1922 *Ibid.*, p. 115. Tel est le changement qui s'opère par exemple chez Aldo Leopold qui, le soir, tandis que les loups hurlent, s'exerce lui aussi à « penser comme une montagne ». Voir Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, *op. cit.*, p. 168.

1923 « quelque chose dans ces mondes qui "excède" l'influence de la modernité. Cet "excès" qui résiste à la définition et à la réduction de la modernité est aussi un fondement important de l'ontologie politique et de la pratique politique ontologique » : Arturo Escobar, *op. cit.*, p. 129.

1924 *Ibid.*

1925 Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, *op. cit.*, p. 29.

1926 *Ibid.*, p. 39.

de la multiplicité humain/jaguar »¹⁹²⁷. Le multinaturalisme permet de penser un élargissement ontologique relationnel. Le *multivers* témoigne donc de la multiplicité des différences qui élargissent le monde. Peut-être les métaphores de Sony pourraient-elles également rendre compte de ces multiplicités relationnelles.

Parce qu'elle est un énoncé qui maintient l'indécision entre le sens imagé et le sens littéral, la métaphore est une figure intéressante pour exprimer la réalité sensible du monde naturel, sans l'esthétiser ni le figer dans une observation physique assignante. Parce qu'elle crée une nouvelle référence, elle se donne comme une figure pour appréhender le monde avec un scrupule moral ou une compréhension éthique. Appelée par la fabuleuse réalité qui enthousiasme Sony et informée par les dimensions élargies de la réalité qu'il perçoit comme infinie, la métaphore lui permet de « rendre compte de la façon la plus correcte possible¹⁹²⁸ » de la magie du monde naturel. Parce qu'enfin elle comporte une dimension analogique, la métaphore crée des liens entre les mondes. À ce titre, peut-être la pratique métaphorique va-t-elle plus loin que la redescription, pour donner lieu à l'énaction d'un monde. D'abord, en opérant des mises en rapports entre les choses du monde, où « l'être-avec (*cum*) ne peut se penser sans l'être-comme¹⁹²⁹ », la métaphore est apte à figurer la « communauté biotique¹⁹³⁰ » dont parle Aldo Leopold. Ensuite, elle est à même de *faire sens* et de rendre compte de la *concrétude* du monde qu'elle redécrit ou qu'elle énonce. Enfin, elle est en mesure d'abolir la frontière entre la magie et le réel, d'exprimer le multivers et d'élargir la réalité.

6.3 Enjeux stylistiques des métaphores en « de »

[le style est] un ensemble de qualités marquées, redondantes, saturées qui pointent (comme les saints de l'iconographie chrétienne) un doigt sur elles-mêmes. Car le style ne regarde pas simplement l'aspect ; il suppose l'identification de schèmes dominants, adjectivables, qui attirent l'attention, font surgir des détails et ouvrent une vie de différences : des traits tranchent sur d'autres traits, certaines propriétés sont mises en relief, accentuées, et d'autres pas. C'est là un des enjeux majeurs de la question du style : il crée une forme-force¹⁹³¹.

1927 *Ibid.*

1928 Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou moralisme ? Un exercice de sensibilisation », *art. cit.*

1929 « L'être-avec (*cum*) ne peut se penser sans l'être-comme. La comparaison de monde-en-choses est comparante, portant à l'apparition leur différence qui attend – en prenant les choses au ras de leur il-y-a comparaisant dans le légomène ». Voir Michel Deguy, « Où est passée la comparaison », *art. cit.*

1930 Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, *op. cit.*, p. 283.

1931 Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie.*, *op. cit.*, p. 21.

Ainsi Marielle Macé introduit-elle l'idée du style dans son ouvrage *Styles. Critique de nos formes de vie*. Cette définition est intéressante car elle compile plusieurs conceptions du style, qui ont évolué au cours du temps. À ce moment de notre étude, elle nous permet de mieux situer notre regard écopoétique sur des métaphores en *de* chez Sony, en l'inscrivant dans une généalogie stylistique.

D'abord, Marielle Macé conçoit le style comme « un ensemble de qualités marquées », qu'elle appelle aussi des « schèmes dominants », où ces « traits » saillants font système. Ce faisant, elle s'inscrit dans la lignée de la stylistique des années 1970 de Charles Bally et Léo Spitzer¹⁹³², qui étudient le style comme un emploi volontaire et conscient de la langue, dans une intention esthétique¹⁹³³.

La stylistique de Bally cherche à examiner le caractère affectif des faits d'expression, ainsi que les moyens mis en œuvre pour les produire, pour analyser l'ensemble expressif dont ils sont les éléments¹⁹³⁴. Quant à Léo Spitzer, il pense le style « en termes d'expression de la subjectivité » de l'écrivain : sa perception romantique du style le conduit à le définir comme un « fait individuel »¹⁹³⁵, en opposition aux normes collectives. À la suite de Léo Spitzer, la méthode de Pierre Cahné propose notamment de lire un écrivain en repérant comment il « élit une forme [...] de manière si systématique, [qu']on peut supposer une forte coïncidence entre ce choix et la vision du monde de cet écrivain¹⁹³⁶ ». L'objectif du stylisticien est d'opérer une « réduction éidétique », c'est-à-dire de découvrir « un principe d'harmonie entre tous les aspects sensibles et pertinents du style étudié »¹⁹³⁷.

Si les images de Sony expriment sa vision subjective du monde, on peut cependant s'interroger sur leur aspect marqué, ainsi que sur son intention esthétique. D'une part, le paradoxe sonyen réside dans le contraste entre « la puissance d'une écriture » et la « silhouette effacée¹⁹³⁸ » de l'écrivain, comme le montre Xavier Garnier à partir d'un

1932« on ne saurait, comme le faisait la stylistique des années 1970 héritière des travaux de Léo Spitzer, chercher dans les textes les grands repères morphosyntaxiques de la langue (vocabulaire, construction de la phrase, variété des figures) pour définir une identité d'auteur ». Voir Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? », *art. cit.*

1933Voir Charles Bally, *Traité de stylistique française*, 1909. Voir aussi Dominique Combe, *La Pensée et le Style*, Paris, Éditions Universitaires, 1991, p. 29 : « [l]e compromis de la stylistique avec le style littéraire est seulement apparent puisque les deux termes n'en sont "voisins" qu'abstraction faite de la dimension esthétique. En d'autres termes, la stylistique étudie le style pour autant que celui-ci, comme toute forme de langage, comporte des éléments affectifs, expressifs, qui ne lui sont pas essentiels ».

1934Voir Charles Bally, *Le Langage et la vie*, Paris, Droz, 1952, p. 74. Voir aussi Dominique Combe, *La Pensée et le Style*, *op. cit.*, p. 18.

1935Jean-Marie Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, n° 105, 1997, p. 15. URL : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1997_num_105_1_2429

1936Voir Pierre-Alain Cahné, *Lectures lentes : Linguistique et critique littéraire*, *op. cit.*, p. 16.

1937*Ibid.*, p. 11.

1938Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition impériale*, *op. cit.*, p. 24. Voir aussi Tchicaya U Tam'si, « Portrait d'un écrivain par un autre », *Équateur*, n° 1, p. 9.

témoignage de l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'si¹⁹³⁹. Sony n'est donc ni un sapeur qui souhaite se distinguer, ni un styliste qui cherche « l'individuation » ou le « triomphe du moi »¹⁹⁴⁰. D'autre part, son style s'élabore au fil de manuscrits indemnes de toutes ratures, qu'il écrit dans un « jet de plume¹⁹⁴¹ », comme le décrit Nicolas Martin-Granel. Il s'agit donc moins de travailler à un style marqué, que de répondre à l'urgence de « prêter la vie¹⁹⁴² » aux mots.

Ensuite, Marielle Macé défend l'idée de traits stylistiques qui « font surgir des détails et ouvrent une vie de différences ». Deux conceptions du style se rattachent à cette définition et elles sont bien synthétisées dans l'article « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ?¹⁹⁴³ », de Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon. La première idée « consiste à penser le style dans une conception plus globalement artistique¹⁹⁴⁴ » : il s'agirait de mettre en relief le talent et les idées de l'écrivain, notamment dans la lignée de Georges Molinié qui insiste sur le fait que la stylistique est une pratique¹⁹⁴⁵. La seconde idée « concerne l'application aux modes de vie, pour lesquels la littérature peut être pourvoyeuse de manières d'être¹⁹⁴⁶ », à laquelle les travaux de Marielle Macé et de Pierre Bergounioux sont notamment associés.

Il me semble que l'étude de l'écopoétique de Sony s'enrichit de ces deux conceptions artistique et éthique du style. En ce sens, son écriture consisterait moins en une « différenciation en acte », qu'en une « dynamique de ponctuation de la valeur »¹⁹⁴⁷, pour le dire avec les mots de Marielle Macé. La métaphore écopoétique sonyenne serait cette

1939Xavier Garnier s'appuie sur un témoignage de l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'Si, disant de Sony qu'« il est là, avec sa façon d'être absent ». *Ibid.*, p. 23. Voir aussi Tchicaya U Tam'si, « Portrait d'un écrivain par un autre », *Équateur*, n° 1, p. 9. C'est aussi ce que dit Apollinaire Singou-Basseha à Sony : « quand on vous croise, vous êtes simple, on ne prête pas attention. Mais quand on vous lit, vous êtes vraiment l'homme à [qui] prêter attention, à surveiller, et l'homme à lire ». Voir Sony Labou Tansi, entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, Archive audio, disponible à l'ITEM/CNRS, 1'45"30-1'02"20, (transcription personnelle).

1940Marielle Macé, *Styles*, *op. cit.*, p. 22.

1941Nicolas Martin-Granel, « Sony *in progress* », *art. cit.*, p. 223.

1942Sony Labou Tansi, « C'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris », cf. *supra*, 8'00. À propos de l'urgence éthique et poétique sonyenne, Céline Gahungu parle de la violence de l'écriture sonyenne pour « redonner un souffle à des mots appauvris ». Voir Céline Gahungu, *Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 129.

1943Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? », *art. cit.*

1944*Ibid.*, §10.

1945Voir Dominique Combe, *La Pensée et le Style*, *op. cit.*, p. 32. Voir aussi Georges Molinié, *La Stylistique*, *op. cit.*, p. 1 et 2 : « l'objet de la stylistique n'est pas d'abord le style » ; « c'est le discours littéraire, la littérature [...] plus exactement, c'est le caractère spécifique de *littérarité* du discours réalisée, à travers un régime bien particulier de fonctionnement du langage, la littérature ».

1946Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon, *art. cit.*, §11.

1947Marielle Macé, *Styles*, *op. cit.* p. 22.

« forme-force¹⁹⁴⁸ », qui attire l'attention parce qu'elle est une forme qui « engage une "idée", énonce une certaine pensée : un parti pris¹⁹⁴⁹ » – en l'occurrence, un parti pris écologique. Dans le chapitre 3, nous avons analysé comment les jeux de complémentations nominales sonyens s'efforcent de désenchanter les fétichisations capitalistes. Souvenons-nous par exemple des métaphores de la « guerre des mondes », de « l'explosion des pauvres », de la « bombe de la pauvreté », du « déluge de sauterelles humaines, » ou encore des « arriérés de conscience ». Ces images apparaissent bien comme des formes-forces marquées : elles disqualifient des pratiques de bâclages économiques, pour proposer une reconfiguration du monde où la guerre économique ne ferait pas rage.

6.3.1 Un trait stylistique sonyen ?

D'autres associations métaphoriques sonyennes, qui reposent toujours sur des complémentations nominales saillantes, attirent l'attention, en particulier celles qui concernent le monde naturel ou le cosmos. Ce sont par exemple les titres des œuvres ou des poèmes de Sony : « les Yeux du Volcan », « Le Quatrième côté du triangle », « Réveillon d'étoiles » ou encore « L'Empire de l'eau ». On peut également citer d'autres constructions métaphoriques similaires, qui apparaissent dans les textes et qui me semblent frappantes : les fameux « cri de la falaise » et « femme de bronze », mais aussi un « fœtus de pierre ponce », un « rêve de craie » et « le grand poème de la jungle », des « gouttes de nuit et de lueur », « l'opulence des cosmos » et « le clapotement de la comète » – que l'on trouve aussi sous la forme de « croassement » et de « roucoulement ». Par ailleurs, les complémentations métaphoriques sonyennes peuvent également être créées par l'usage du tiret, comme dans les « mot-liane » et « mot-terre », la « femme-volcan » et les « hommes-arbres », ainsi que le « poète-crabe ». Sont-ce là des traits assez saillants pour constituer un style ou exprimer la subjectivité de l'écrivain ? Ces formes sont-elles assez fortes pour être qualifiées, engager un parti pris sonyen et élargir le réel ou énoncer un monde comme on l'a suggéré ?

Si ces quelques exemples n'offrent aucune certitude quant aux intentions de Sony de s'individualiser par des complémentations métaphoriques marquées, on peut néanmoins les considérer comme des formes qualifiées, mettant en oeuvre une animation stylistique du réel. On peut d'ores et déjà observer la tendance de Sony – mais pas systématique – à nominaliser

1948 *Ibid.*, p. 21.

1949 *Ibid.*, p. 23.

des adjectifs ou des verbes, comme on l'a déjà noté dans le chapitre 5 à propos de la métaphore déverbale du « cri de la falaise ». Or, le recours fréquent à la substantivation est l'une des caractéristiques des écritures impressionnistes, chez les écrivains du XIX^e siècle notamment. Si les métaphores écopoétiques en *de* témoignent dans une certaine mesure du « style substantif¹⁹⁵⁰ » de Sony, il me semble qu'on ne saurait pour autant qualifier son écriture d'impressionniste.

En premier lieu, les analyses du style substantif sont utiles pour comprendre ce qui se joue dans les complémentations métaphoriques sonyennes.

D'abord, la substantivation implique une structure phrastique qui puisse l'accueillir : chez Sony, c'est notamment par le recours aux syntagmes binominaux qu'elle a lieu. Ainsi l'usage fréquent que Sony fait des compléments du nom pourrait-il refléter son désir de substantivation, lui même lié à son envie de désigner chaque chose du monde le plus justement possible – de « Nommer tout¹⁹⁵¹ », comme il l'écrit à José Pivin en 1975.

Enfin, la tournure substantivée place le procès de la phrase davantage au niveau du nom. Comme le montre par exemple Florence Lefeuve en contexte de phrase averbale, le procédé de substantivation permet d'asserter une existence par le biais de noms concrets ou de nominalisation de situation : c'est là ce qu'elle appelle des cas de « prédication existentielle¹⁹⁵² ». Si l'on transpose cette idée aux complémentations nominales, on peut faire l'hypothèse que le recours récurrent à la nominalisation permettrait à Sony de mettre au jour des existences d'objets, d'états ou d'activités qui composent le monde tel qu'il le voit.

Ensuite, la subjectivation confère « une certaine autonomie à la sensation¹⁹⁵³ », comme le montre notamment Bernard Vouilloux à propos de l'adjectif substantivé. Effectivement, certains groupes binominaux sonyens qu'on a cités plus haut mettent en avant les impressions connotées par le verbe, en inversant l'ordre caractérisant/caractérisé : on pense

1950 Les analyses qui suivent sont redevables d'un cours d'agrégation de Gilles Philippe, sur le style de Maupassant. Voir Gilles Philippe, « Stylistique du XIX^e : Maupassant », cours d'agrégation, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2012-2013. Voir aussi Gilles Philippe, « La modernité linguistique de *Madame Bovary* », *Modern Language Notes*, vol. CXXII, n° 4, septembre 2007, p. 735-745.

1951 Lettre à José Pivin, 3 mai 1975. Voir Sony Labou Tansi, *Correspondance 1973-1983*, dans : *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, Vol I, Paris, Éditions la Revue Noire, 2005, p. 61-62. Voir aussi, Sony Labou Tansi, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1181.

1952 Voir Florence Lefeuve, « La temporalité dans les nominalisations prédictives », *art. cit.* Dans son étude sur les phrases averbales, Florence Lefeuve s'intéresse en particulier à la temporalité et cherche à distinguer les cas de nominalisations téliques (les actions bornées) et atéliques (les procès non bornés). En étudiant l'influence du déterminant ou des modificateurs du nom, elle explique que « la situation dénotée par la nominalisation n'est pas [forcément] préconstruite » et que « son existence s'élabore au fur et à mesure de son énonciation » : *Ibid.*, p. 11.

1953 Bernard Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond », In : *Impressionnisme et littérature* [en ligne], Gérard Gengembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc (dir.), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, §3. URL, consulté le 4 juin 2020 : <http://books.openedition.org/purh/868>

bien sûr au titre du poème « Réveillon d'étoiles », au « clapotement de la comète », au « cri de la falaise », qui se décline en « grondement de la falaise » et en « rire de la falaise ». Mais on peut également citer le « rêve de craie » de la falaise ou le « rêve musclé des hippopotames », ainsi que la « beauté douceur / Du ~~cosmo~~ ~~mo~~ ~~eide~~ », le « monde en fin de cœur / ménopause d'entrailles », « le pet du volcan », « un semblant d'étoile » ou encore « le petit souffle tanguant / des plaintes caraïbes ».

En second lieu cependant, le style sonyen se distingue de l'écriture impressionniste à plusieurs égards. D'une part, bien que Sony ait recours à des substantifs abstraits en position de nom-tête, il les relie à des compléments nominaux concrets – *étoiles*, *falaise*, *craie*, *comète*. D'autre part, à l'inverse de l'énonciation impressionniste qui a tendance à effacer les sujets pour ne garder que les contours des impressions, Sony affirme sa subjectivité en employant très souvent la première personne du singulier ou du pluriel – *je* et *nous*. Dans ses descriptions, le point de vue est donc situé. Enfin, si les noms-tête substantivés – *réveillon*, *cri*, *rêve*, et *clapotement* – convoquent effectivement des sensations telles que l'ouïe et la vue, il ne me semble pas qu'elles soient autonomes, pour reprendre le critère de Bernard Vouilloux. Bien au contraire, la complémentation nominale sonyenne a pour effet de toujours relier les déverbaux à leur agent. De ce fait, Sony met moins en valeur des impressions qu'il ne représente l'animation d'un réel composé d'existants.

Plus généralement, on peut déjà affirmer que les métaphores sonyennes en *de* vont au-delà du seul trait stylistique : elles engagent toute une poétique de la complémentation que l'on veut étudier. À cet égard, mon analyse des métaphores sonyennes ne s'inscrit pas exactement dans une « stylistique sérielle¹⁹⁵⁴ » qui, selon Georges Molinié, privilégie l'étude quantitative de variations stylistiques. Elle relève davantage d'une « stylistique actantielle » où « tout lecteur concret occupe le poste actanciel récepteur de niveau I¹⁹⁵⁵ ». Cette démarche rejoint la conclusion de l'article « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? », où Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon proposent de considérer le style comme une « *spécificité* [...] surtout repérée de manière extérieure et largement construite par le lecteur, le récepteur ou le chercheur¹⁹⁵⁶ ». D'ailleurs, cette conception de la stylistique envisagée sous l'angle de la réception est autorisée par Sony lui-même : « quand j'ai fini d'écrire le livre », dit-il, « ce n'est plus mon livre, ça devient le livre des autres »¹⁹⁵⁷.

1954 Georges Molinié, *La Stylistique*, op. cit., p. 205.

1955 *Ibid.*, p. 206.

1956 Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon, *art. cit.*, §29.

1957 Sony Labou Tansi, cité dans Nicolas Martin-Granel, « Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture », *art. cit.*, §27.

Outre le repérage d'une *spécificité* stylistique, il faut « inscrire le style¹⁹⁵⁸ », écrivent Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon. Les trois critiques suggèrent notamment de tenir compte du discours paratextuel de l'écrivain, en s'intéressant par exemple aux valeurs ou à l'esthétique qu'il revendique. Par ailleurs, iels insistent sur le fait que « le style désigne une *spécificité*, individuelle ou groupale¹⁹⁵⁹ » et que le style individuel d'un écrivain rencontre des dynamiques collectives. En ce sens, il s'agit de voir comment le style métaphorique sonne en résonance avec les préoccupations écologiques collectives contemporaines et en quoi il s'inscrit dans des enjeux de l'écopoétique.

6.3.2 Enjeu politique de la complémentation métaphorique

Pierre Bergounioux peut nous aider à considérer que le style métaphorique est porteur d'un enjeu politique. Dans *Le style comme expérience*, il s'oppose notamment à Charles Bally qui affirme que la langue est une entité autonome et qui refuse toute approche historique de la stylistique. Pour Pierre Bergounioux au contraire, l'invention de l'écriture favorise « l'émergence des premières sociétés inégalitaires¹⁹⁶⁰ » : elle sépare les « civilisations orales [qui] semblent dépourvues de style¹⁹⁶¹ » des dominants qui écrivent – souvent pour constituer des archives historiques, opérer des transactions économiques ou établir des documents administratifs. De fait, le style est la marque d'une dissidence que ne peuvent se permettre « les sociétés primitives », où « chaque membre du groupe [est] tributaire des autres »¹⁹⁶². Pierre Bergounioux montre que cette logique de classe se retrouve dans les récits littéraires, où la narration de l'aède dépassionné et rationalisant « se caractérise par une objectivité qui reflète la division sociale du travail¹⁹⁶³ ». Privilégiant la vue d'ensemble synthétique, il délaisse le point de vue des acteurs sur l'événement, puisque « leur implication [...] le réduit à une poussière d'impressions fragmentaires¹⁹⁶⁴ ». La même opposition se joue peut-être dans le débat sur le style écopoétique, entre le réalisme de l'observation du monde concret et les images chargées de rendre compte du réel de façon sensible.

1958Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon, *art. cit.*, §3.

1959*Ibid.*, §29.

1960Pierre Bergounioux, *Le style comme expérience*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2013, p. 10.

1961*Ibid.*, p. 19.

1962*Ibid.*, p. 33.

1963*Ibid.*, p. 36.

1964*Ibid.*

Dans le chapitre 5, nous avons remarqué que l'expression sonyenne « nous de la Côte » favorisait la création d'un narrateur tellurique, impliqué dans le récit. Sidéré, interprétant mal les signes de la nature, dansant devant les cataclysmes, ou se trompant sur la manière de négocier avec la terre et avec le destin, le « nous de la Côte » réduit en effet les récits sonyen à une poussière d'impressions fragmentaires. En rejetant l'idée d'un point de vue narratif dominant, Pierre Bergounioux loue le choix des focalisations internes, partielles et partiales, dans les récits de Stendhal et Faulkner : « le monde n'est pas ce qu'en dit un observateur détaché », écrit-il, « mais ce que nous vivons comme nous pouvons, quand on y est impliqué corps et âme, maintenant »¹⁹⁶⁵. Cette analyse correspond à l'idée d'un regard écopoétique proche des « terrain[s] de vie » manifestant une pratique située, loin de toute « conception euclidienne »¹⁹⁶⁶ et distanciée de l'espace. Elle relaie également une vision de l'existence ancrée, dont on a montré qu'elle était importante chez Sony.

De la même manière que le regard du narrateur objectif domine dans les récits, au détriment du point de vue subjectif des acteurs, le primat accordé à l'observation réaliste du monde naturel en écopoétique risque de faire oublier les enjeux des descriptions plus métaphoriques. De là à voir dans le regard de l'observateur sachant nommer le monde naturel une reproduction des « distributions des ressources économiques et symboliques¹⁹⁶⁷ » dont parle Pierre Bergounioux, il n'y a qu'un pas que l'on franchit aisément. On pourrait même soutenir que c'est la métaphore qui permet de créer une égalité entre tous les existants. Chez Sony par exemple, non seulement les métaphores défigent des énoncés standardisés, porteurs d'une vision utilitaire du monde, mais elles témoignent encore d'une attention textuelle réservée à *tous* les êtres vivants, gage d'un scrupule moral égalitaire et d'une éthique élargie¹⁹⁶⁸.

Pierre Bergounioux poursuit son éloge des récits de Faulkner, en essayant de déterminer l'origine du « plaisir esthétique¹⁹⁶⁹ » qu'il y trouve. Celui-ci ne tient pas à un usage ornemental ou incongru du langage : « il naît de l'extension de sens, de l'accroissement d'existence qu'ils révèlent¹⁹⁷⁰ ». Or, le plaisir esthétique ressenti à l'égard des textes sonyens a bien quelque chose de lié à un agrandissement de la vision du monde, qui ouvre un peu plus

1965 *Ibid.*, p. 67.

1966 Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, *op. cit.*, p. 107.

1967 Pierre Bergounioux, *Le style comme expérience*, *op. cit.*, p. 70.

1968 Voir John Baird Callicott, *Éthique de la terre*, *op. cit.*, p. 51-62. Il s'appuie sur l'extension de l'éthique pour laquelle milite Aldo Leopold. Voir Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables* suivi de *Quelques croquis* [1949], trad. Anna Gibson, Paris, Flammarion, 2000. Voir aussi Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy, « enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.*

1969 Pierre Bergounioux, *Le style comme expérience*, *op. cit.*, p. 68.

1970 *Ibid.*, p. 67.

la respiration. Du fait que les métaphores témoignent d'une façon subjective et impliquée de voir le monde et de rendre compte de *ce que nous vivons comme nous pouvons*¹⁹⁷¹, elles sont à même de créer des liens d'affection avec le lecteur, en lui proposant le témoignage d'un vécu à partager. Ainsi sont-elles des faits du *style comme expérience* que défend Pierre Bergounioux.

6.3.3 Linguistique des métaphores en « de »

La métaphore met en relation deux termes qui n'ont *a priori* aucun lien, créant une association inhabituelle. Joëlle Gardes Tamine soutient que « la syntaxe de la métaphore n'est pas indifférente » et que l'usage de groupes prépositionnels construit des relations analogiques particulières. Les métaphores génitives – ou métaphore en *de* – ont de particulier qu'elles exacerbent le mécanisme associatif, souligné par la préposition *de*. Cependant, *de* n'est pas marqué sémantiquement : en soi, il ne crée aucune relation particulière, mais il dit qu'il y a de la relation. Pour mieux saisir ce qui se joue dans les complémentations nominales métaphoriques et notamment déterminer le rôle de la préposition *de*, je m'appuierai sur les études de Ludo Melis dans *La préposition en français*, de Pierre Cadiot dans *Les prépositions abstraites en français*, d'Annick Englebert sur *Le « petit mot » DE* et de Joëlle Gardes Tamine qui examine la grammaire de la métaphore dans son ouvrage *Au cœur du langage*¹⁹⁷².

D'abord, le statut de la préposition *de* fait débat : est-elle un instrument grammatical ou une catégorie lexicale ? Ludo Melis synthétise les différentes approches des études prépositionnelles. Il montre que la préposition *de* est d'abord un « mot de relation » dont la « raison d'être est d'ordre structurale¹⁹⁷³ », car elle permet à un nom de recevoir une complémentation par le biais d'un groupe prépositionnel¹⁹⁷⁴. Cependant, Ludo Melis souligne

¹⁹⁷¹Voir *Ibid.*

¹⁹⁷²Voir Ludo Melis, *La préposition en français*, *op. cit.* ; Pierre Cadiot, *Les prépositions abstraites en français*, *op. cit.* ; Annick Englebert, *Le « petit mot » DE*, *op. cit.* ; Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, *op. cit.*

¹⁹⁷³Ludo Melis, *ibid.*, p. 53. À ce sujet, Ludo Melis suggère que les analyses d'Inge Barting, qui propose de saisir les relations codées par *de* au moyen de paraphrases verbales, envisagent le rôle de *de* par défaut. Voir Inge Barting, « La préposition *d e* et les interprétations possibles des syntagmes nominaux complexes. Essai d'approche cognitive », *art. cit.*

¹⁹⁷⁴On peut signaler les différentes analyses du groupe prépositionnel ainsi formé, suivant le degré de soudure de la préposition et de son régime. Par exemple, Pierre Le Goffic analyse les GP comme des groupes formés autour d'une tête prépositionnel ; Dominique Maingueneau distingue les « vrais GP » des « groupes non-prépositionnels » ; Pierre Cadiot soutient que, plus qu'un simple rapport, les préposition expriment « une notion de subordination ». Voir Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Hachette Supérieur, 1993, p. 22 ; Dominique Maingueneau, *Précis de grammaire pour les concours*, *op. cit.*, p. 195 ;

également qu'il serait problématique d'y voir une « préposition sémantiquement vide¹⁹⁷⁵ » : des analyses des prépositions par contraste les unes avec les autres révèlent qu'il existe des différences sémantiques. En effet, Pierre Cadiot montre que le sens de la préposition est pertinent, en différenciant les emplois où *de* peut figurer en alternance avec *à* et *en*. Cependant, il n'établit pas de « superstructure unifiante¹⁹⁷⁶ » pour établir le sens de *de*. Quant à Annick Englebert, elle dégage une « valeur générale, constante mais abstraite¹⁹⁷⁷ » de la préposition *de*, en lui donnant une valeur déterminative¹⁹⁷⁸.

L'approche d'Annick Englebert est intéressante pour étudier le mécanisme des métaphores en *de* parce qu'elle s'appuie sur l'origine latine de *de* translatif¹⁹⁷⁹. D'une part, Annick Englebert démontre que *de* s'applique à limiter un concept, en prenant comme point de départ un autre concept. À cet égard, la détermination opérée par *de* traduit « un mouvement en éloignement¹⁹⁸⁰ » : elle prend des valeurs d'origine ou de localisation – spatiale, temporelle ou notionnelle –, qui évoquent toutes deux l'espace. L'emploi du *de* revêt donc une coloration spatiale et, à ce titre, il peut intéresser l'écopoétique. D'autre part, en ce qui concerne les métaphores, Annick Englebert distingue des emplois de *de* comparatif (*un tochon de ciel*) ou de *de* attributif (*le génie taciturne de l'eau*), mais toujours orientés dans le sens d'une détermination. Dans les emplois de *de* comparatif, elle observe en effet une conciliation entre la détermination et la comparaison : dans une construction comparative de type *A de B*, non seulement B identifie A, mais B possède également des propriétés de A (il est *comme* A), tout en restant distinct de A (il n'est *pas comme* A)¹⁹⁸¹. *De* est donc à la fois opérateur de relations et de distinctions. Ainsi, on retrouve dans les métaphores en *de* l'idée d'une détermination incomplète, dont on a montré qu'elle était fondamentale pour penser la relation éthique au monde naturel – le *scrupule moral* de Émilie Hache et Bruno Latour. On se souvient également l'importance des mariages sans fusion des fleuves Congo et Gironde, où Sony faisait l'éloge d'une relation qui préserve les différences des deux partis. Ainsi la préposition *de* serait-elle à même d'établir des liens de co-existence sans gommer les particularités qui font la richesse des liens.

Pierre Cadiot, *op. cit.*, p. 19.

1975 Ludo Melis, *op. cit.*, p. 53. Dominique Maingueneau parle même de « *de* désémantisé », sauf les cas particuliers du type *un pot de terre*. Voir Dominique Maingueneau, *Précis de grammaire pour les concours*, *op. cit.*, p. 195.

1976 Ludo Melis, *op. cit.*, p. 90.

1977 *Ibid.*

1978 Voir Annick Englebert, *op. cit.*, p. 213. Dans la même idée, les auteurs de la *Grammaire méthodique du français* classe le GP parmi les modificateurs du nom : il le détermine et le restreint en expansion. Voir Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 313-314.

1979 Voir Annick Englebert, *op. cit.*, p. 3.

1980 Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 287. Voir Annick Englebert, *ibid.*, p. 90.

1981 *Ibid.*, p. 205.

Ensuite, il apparaît que *de* code en particulier des rapports spatiaux pour de nombreux linguistes. De manière générale, Pierre Cadiot rappelle que l'« organisation mentale de l'espace¹⁹⁸² » est portée par les prépositions. Dans la même idée, Annick Englebert distingue selon deux catégories les *de* déterminatifs qu'elle définit : il y a ceux qui *dé-*terminent en codant l'origine et ceux qui *dé-*terminent en localisant¹⁹⁸³. Quant à Ludo Melis, il montre que les oppositions qui existent entre les préposition *à/de* et *de/en* concernent le domaine spatial, et se répartissent « *grosso modo* selon l'axe [+/- origine]¹⁹⁸⁴ ». D'après lui, *d e* serait la préposition la plus proche de l'origine. Outre cet aspect sémantique, Ludo Melis définit une loi générale sur les relations sémantico-syntaxiques induites par la préposition *de*, selon laquelle *de* code une relation de spatialisation entre un « site » (localisateur) et une « cible » (à localiser)¹⁹⁸⁵. L'idée que les métaphores en *de* déterminent une origine spatiale me paraît particulièrement intéressante pour l'interprétation écopoétique des images sonyennes.

En effet, comme on l'a déjà évoqué avec le « cri de la falaise », l'origine tellurique du *cri* invite à se focaliser sur l'animation de l'existant non-humain, pour le placer au premier plan. De plus, la distance au point d'origine *falaise* est non seulement codée par la préposition *de*, mais elle est également soulignée par les nom-têtes *cri* e *t rir*e, qui introduisent des variations de perception selon la distance au lieu originel du bruit. Enfin, si la *falaise* introduite par la préposition *de* constitue l'origine du cri, elle permet aussi d'ancrer l'image dans la roche. D'ailleurs, si l'on suit l'interprétation ontologique de Pierre Cadiot sur l'alternance entre *à* et *de*, on peut souscrire au fait que « *de* sert à fixer des "états" dans le registre du *il y a*¹⁹⁸⁶ », tandis que *à* permet de fixer des caractéristiques matérielles. La préposition *de* fait donc surgir des existences dans le texte, si bien qu'on pourrait dire qu'elle participe de l'élaboration des événements magiques dont parle Xavier Garnier¹⁹⁸⁷.

Enfin, dans les complémentations nominales métaphoriques, la préposition *de* révèle la ressemblance qui existe entre les éléments qu'elle associe pour construire l'image. Joëlle Gardes Tamine établit une typologie des métaphores en *de* en fonction de la présence d'un déterminant (dét 2) devant le complément nominal (N2), qui a pour conséquence de réaliser ou non l'actualisation du phore. Elle distingue ainsi deux types de syntagmes nominaux métaphoriques, qu'on peut illustrer à l'aide de métaphores sonyennes. D'une part, en

1982 Pierre Cadiot, *op. cit.*, p. 13.

1983 Voir Annick Englebert, *op. cit.*, p. 90.

1984 Ludo Melis, *op. cit.*, p. 100.

1985 « *de* porte l'instruction de configurer la relation entre site et cible en tenant compte de propriétés internes, déjà construites ». Voir *ibid.*, p. 100.

1986 Pierre Cadiot, *op. cit.*, p. 44.

1987 Xavier Garnier, « Logiques de l'événement dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi », *art. cit.*

l'absence de dét 2, Joëlle Gardes Tamine explique que le N2 demeure virtuel : dans les métaphores sonyennes, on pourrait dire que *de* introduit soit un complément de matière (*la femme de bronze*), soit un complément de qualité (*un torchon de ciel*). D'autre part, lorsque le dét 2 est présent, elle explique que le N2 est actualisé (*les yeux du volcan*). Si N2 renvoie à un animé, *de* code un rapport de possession. Si N2 renvoie à un inanimé, *de* exprime une catégorisation ou une possession, pouvant personnifier N2. À ces deux types de relation métaphorique, Joëlle Gardes Tamine ajoute des cas où N1 est un déverbal (*le cri de la falaise*) et où *de* introduit un actant ou un circonstant de l'action codée.

En outre, Joëlle Gardes Tamine s'interroge sur l'énigme de la métaphore qui consiste à établir une analogie entre deux choses différentes. Comme on l'a déjà mentionné, elle fait l'hypothèse que l'énoncé métaphorique ne s'appuie pas sur une ressemblance préexistante, mais qu'il la crée¹⁹⁸⁸. La préposition *de* permet donc de révéler des traits communs, par la mise en relation des termes. De plus, si la préposition *de* crée des ressemblances, elle maintient également des différences : le phore introduit par *de* offre une spatialisation notionnelle pour le thème, tout en restant distinct de lui. Aussi la métaphore est-elle moins « le premier affleurement du mythe de la métamorphose au niveau du langage¹⁹⁸⁹ », comme le suggère par exemple Pierre Brunel, qu'une « interaction¹⁹⁹⁰ » – voire une « confrontation¹⁹⁹¹ » –, entre un thème et un phore. Joëlle Gardes Tamine définit donc la métaphore comme une mise en relation qui demande un « ajustement des traits au contact de deux signes¹⁹⁹² ». L'idée me paraît intéressante parce qu'elle n'est pas sans évoquer pour nous l'idée de la négociation sonyenne. Au niveau syntaxique et stylistique, la métaphore en *de* pourrait bien être le lien de la négociation sonyenne, que la préposition met en évidence. L'étude des métaphores en *de* demande donc de s'intéresser à ce processus d'interaction linguistique et sémantique, dont on verra qu'il est particulièrement important dans l'écopoétique sonyenne.

Finalement, il me semble que trois orientations devront être prises en compte dans notre étude des métaphores sonyennes en *de*, en lien avec des enjeux écopoétiques. D'une part, la préposition *de* doit être envisagée comme une opératrice de relation qui crée la jonction entre deux éléments, voire deux mondes, distincts. L'association entre les existants au sein des métaphores sonyennes pourra être envisagée comme une relation spatiale, où

1988 Voir Joëlle Gardes Tamine, *op. cit.*, p. 46.

1989 Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004. Voir en particulier « Métaphore et métamorphose » p. 21-41.

1990 Joëlle Gardes Tamine, *op. cit.*, p. 61.

1991 *Ibid.*, p. 67.

1992 *Ibid.*, p. 61.

« l'être-comme » a à voir avec « l'être-avec » dont parle Michel Deguy. D'autre part, au niveau du syntagme nominal, *de* favorise une nouvelle détermination de N1, qui entraîne une nouvelle référence et une redescription du monde. En cela, la préposition *de* est gage du franchissement de la « lisière des infinis », comme le dit Sony, pour remettre de la dimension magique au monde. Enfin, je voudrais faire l'hypothèse que les métaphores sonyennes en *de* se donnent moins comme le lieu d'une fusion, que celui du maintien des différences. En considérant *de* comme un opérateur d'interaction qui rassemble autant qu'il distingue, on rend justice à l'importance de la négociation sonyenne, autant qu'au désir d'élargissement du réel qui taraude l'écrivain. Sur la scène syntaxique, la préposition *de* jouerait le rôle du « meilleur passeport à la dissemblance¹⁹⁹³ », dont Sony fait l'éloge lors du mariage des fleuves Congo et Gironde. Ainsi, *de* rend visible le geste de la réunion, qui fonde l'idéal d'une complémentarité tout en refusant la fusion pour entretenir les différences dont elle se nourrit.

1993 Sony Labou Tansi, « Discours à Gauriac », *op. cit.*, p. 160.

Chapitre 7. Associations éthiques et co-existences métaphoriques

Nous sommes trop nombreux qui croyons encore que Tarzan doit apprivoiser la jungle, et qui ne pouvons pas encore comprendre qu'établir nos rapports avec la nature sur la base de conquête et de soumission est une erreur grave. Nous devons penser à la réconciliation ou si vous voulez (j'emprunte le terme aux politiciens) à la co-existence, savoir que la tomate aussi est notre prochain. Le sapin aussi est mon prochain. Tout comme l'oiseau mouche et la perche arc en ciel. La pierre de carnalite et l'humus sont aussi mon prochain. En face du traditionnel rêve de dénaturer la nature, j'ai cette nouvelle dimension de la réalité, qu'il me convient de gérer¹⁹⁹⁴.

Chez mon père où depuis des millénaires les kongo ont appris la relation profonde qui lie l'homme (les êtres en général) aux choses, et où nous savons que la terre aussi est notre prochain, les créativités sont bloquées par une technologie arrogante. Notre guerre à la guerre doit regarder cet aspect de notre réalité. [...] Les déjà-bombardés n'ont pas peur des bombes. Nous sommes pourtant impliqués dans la guerre à la guerre parce que nous aimons l'espèce humaine d'un amour qu'on ne dit pas. [...] Nous continuons contre vents et marées, à croire que l'autre aussi est notre prochain¹⁹⁹⁵.

Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve » (1982)

Pour faire face à la conquête et la soumission de la nature – et « des natures¹⁹⁹⁶ », dit aussi l'écrivain en incluant les humains dominés –, Sony s'arme d'amour pour « l'espèce humaine » et de fraternité pour ses « prochains » naturels. Tel est l'« autre rêve » qu'il veut rêver contre le cosmocide. Ainsi, s'élaborent une pensée et une poétique sonyennes de la « co-existence » entre tous les êtres vivants, humains et non-humain, chacun considéré au même titre par l'écrivain congolais comme étant « [s]on prochain ». La Terre, les arbres, les grains de sable, l'humus ou encore les pierres trouvent une place et ont un lieu dans les textes de Sony, en lien avec les êtres humains. Or, la prise de conscience aiguë de l'existence de tous ces êtres vivants ouvre soudainement une nouvelle dimension de la réalité, qui va de pair avec une nouvelle façon de l'habiter et que l'écrivain doit prendre en charge. Tout se passe comme si la multitudes des vies qui composent le réel l'avait élargi, dans une double dimension. D'une part, la proximité physique et affective se joue en étendue. D'autre part, la relation que l'être humain entretient avec les choses du monde crée de la profondeur. Telle serait la magie de la co-existence sonyenne, qui franchit ainsi « la lisière des infinis ».

Dans le texte manifeste de Sony, les êtres du monde surgissent successivement par le biais d'une énumération. Tout se passe comme si ces différents existants s'appelaient les uns les autres, comme si l'existence de la tomate était liée à celle du sapin, ainsi qu'à celle du

1994 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », tapuscrit inédit, décembre 1982, *op. cit.*, p. 1.

1995 *Ibid.*

1996 *Ibid.*

nous et du *je*. La conjonction de coordination « et », l'adverbe « aussi » et la comparaison totale « tout comme » créent une chaîne d'existants avec une idée d'égalité éthique, déjà contenue dans le terme « prochain ». Sony joue également sur l'idée de proximité physique, puisqu'il se rapproche syntaxiquement des êtres du monde en passant du possessif pluriel « notre prochain » au singulier « mon prochain ». Cela n'est d'ailleurs pas sans conséquences grammaticales : se créent des distorsions dans les accords, comme dans l'exemple « la pierre et l'humus *sont* aussi *mon* prochain », où le possessif demeure au singulier alors qu'on aurait pu s'attendre au pluriel « la pierre et l'humus *sont* aussi *mes* prochains ». La distorsion entre le sujet pluriel et le possessif singulier construit également un lien d'égalité des existants naturels, chacun pris individuellement dans une relation de proximité physique et affective avec l'écrivain¹⁹⁹⁷.

Le choix du mot *co-existence* est aussi intéressant par l'usage du trait d'union que fait Sony : il met en valeur le préfixe de rassemblement *co-*, tout en laissant voir l'existence unique. Il me semble que ce que Michel Serres dit sur les « traits¹⁹⁹⁸ » à propos du *Contrat naturel* peut enrichir notre interprétation de l'emploi du trait d'union. On se souvient que, d'après lui, « la Terre nous parle en termes de forces, de liens et d'interactions, et cela suffit à faire un contrat¹⁹⁹⁹ » : c'est ce qu'il relie au « mot trait [qui] signifie à la fois le lien matériel et la barre élémentaire d'écriture » du contrat écrit, qui « oblige et attache »²⁰⁰⁰. En choisissant – consciemment ou non – d'user du trait d'union dans le terme *co-existence* pour parler de tous les êtres de la terre, humains et non-humains, Sony met en avant les forces qui les relient. Le substantif « prochain », qui joue sur la proximité physique autant que sur la proximité émotive, précise les termes moraux du contrat naturel sonyen qui engage à reconnaître et *comprendre* – dans les deux sens du terme – toutes les existences. Finalement, faire le choix de la « co-existence », comme le dit Sony, serait à la fois une affaire d'ontologie et de style, pour construire un espace du prochain dans l'écriture.

1997En réponse à ma communication sur ce sujet à l'occasion des journées d'étude du collectif ZoneZadir en juillet 2018, Marielle Macé remarque que la christianisation de l'expression « mon prochain » empêche le passage au pluriel. D'après elle, la formule s'inscrit comme « une forme performative d'égalité : mon prochain est celui que je fais prochain ». Elle explique encore que l'égalité du un à un ne se fait pas en fonction d'une communauté préexistante. Le prochain engage une éthique du tact : il est celui qui mérite soin, pitié et ménagement. C'était à l'occasion des Journées d'étude « Habiter les lieux », du collectif ZoneZadir, au Tertre, le 4 juillet 2018.

1998Michel Serres, *Le contrat naturel*, op. cit., p. 162.

1999Ibid., p. 69.

2000Ibid., p. 168-169.

7. 1 Proximités physiques par la syntaxe

« Je touche, donc je suis²⁰⁰¹ », écrit Sony à son ami José Pivin, dans une lettre du 29 septembre 1975. Depuis ses premiers pas d'écrivain, Sony se voue à une écriture du contact : de la même manière qu'il s'efforce de maintenir les liens avec ses amis du monde entier ou de marier les lieux, il s'applique également à transcrire dans ses textes les relations de proximité et de co-existence que les êtres entretiennent au sein de la « communauté biotique²⁰⁰² ». Ainsi l'orientation écopoétique sonyenne ne date-t-elle pas des années 1980 puisque, dès la fin des années 1960, son premier recueil de poèmes *Vers au Vinaigre* offre une succession d'errances poétiques dans la nature. Au long de pas moins de soixante-six promenades, le poète rencontre des animaux, des végétaux, des minéraux, ainsi que des éléments aquatiques et cosmiques. Dans les déambulations ou les visions du poète, surgissent ainsi boa, lombric, crapaud, hibou, oiseau, chameau, dromadaire, lézard, chouettes, grillon, colombe, lucioles, chiens, libellules, souris, crabe, sauterelle, requin, couleuvre, serpents, bœufs, piverts, abeille, brebis, poule, ver, asticots, loup, tigre, lion, panthère ; arbre, forêt, roseau, lierre, plantes, fleurs, feuilles, manguiers, palmiers, herbe, gazon, houx, saules pleureurs, rosier, rose, haie, mousse, bois, nénuphars, souches, bourgeon, floraison, baobabs ; pomme, mirabelle ou cerises, cannes à sucre et coton ; terre, pierre, dune, sable, cailloux, argile, collines, montagne, craie, falaises, promontoires, geyser, magma, boue, ardoise, la craie, or, cuivre, diamant, bronze, charbon de terre ; fleuve, rivière, mer, torrent, lac, étang, vagues ; étoiles, ciel, astres, soleil, comètes, lune, vent, brise, feu. Les poèmes du jeune Sony se donnent donc déjà comme des laboratoires cosmiques, où apparaît « tout un cortège d'univers²⁰⁰³ ».

Dans son ouvrage *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, Céline Gahungu relève d'ailleurs l'influence – parfois parodique – de la poésie romantique dans les premiers recueils sonyens :

Certains recueils dépeignent un poète qui rejoue, souvent avec ironie, les expériences paradigmatiques des écrivains romantiques. Seul, enveloppé dans la lumière blafarde de la lune, il déchiffre des épitaphes au cours d'errances nocturnes où s'amorcent des dialogues avortés avec des interlocuteurs improbables, chouettes, lézards et crapauds²⁰⁰⁴.

Il est vrai que la solitude du poète sonyen peut apparaître comme une posture romantique apprêtée et que ses errances poétiques, semées d'inquiétudes politiques, miment l'expérience égotique du *moi* romantique. Cependant, il me semble que nous pourrions considérer les

2001 Sony Labou Tansi, *Correspondance 1973-1983*, op. cit., p. 68.

2002 Aldo Leopold, *La conscience écologique*, op. cit., p. 161.

2003 Sony Labou Tansi, « Neuf », *Le Pays intérieur*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 799.

2004 Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 46.

êtres du monde moins comme des « interlocuteurs improbables » que comme des allocutaires privilégiés. En effet, le poète marcheur solitaire leur confie ses réflexions existentielles ou laisse éclater sa rage de l'injustice devant eux – sur la condition humaine en générale et sur celle des Noirs en particulier. Ainsi la présence des existants non-humains dans les poèmes de Sony serait-elle à prendre au sérieux.

Par ailleurs, les textes sonyens des années 1980 reprennent ces existants rencontrés dans *Vers au Vinaigre* notamment. Cependant, leur apparition n'est plus autant liée à la tonalité lyrique du poète inquiet : elle témoigne davantage d'une volonté de rendre sensible le cosmocide en cours. Décrivant les milieux de la falaise et du fleuve, l'écriture sonyenne accueille les existants dans la syntaxe, en particulier par le biais de la complémentation nominale qui leur donne de l'importance et les met en contact avec les réalités contemporaines. Alors que les bêtes paniquent et meurent dans les cataclysmes romanesques, que les « requins de Léninegrad²⁰⁰⁵ » rôdent dans les poèmes et que les « chameaux [...] en acier²⁰⁰⁶ » envahissent le théâtre, Sony s'emploie également à mettre en oeuvre les résistances d' « une vie qui lutte à végéter au fin fond de la ténèbre tropicale²⁰⁰⁷ » contre « un temps de chien²⁰⁰⁸ », comme « une explosion de lucioles²⁰⁰⁹ ».

7.1.1 Mésologie de « l'Empire de l'eau »

Cette eau est bien folle de boire tant de boue, de manger tant de feuilles, tant de lianes, tant et tant d'herbes, de terre jaune, de débris de rocher... Quelle eau goulue et vaste. Vaste aussi ses senteurs. Toutes les odeurs de l'existence y collent avec la même efficace nervosité, on eut cru un prétexte d'âme. Tout ici est bellement habitué à jouer la vie. Dans l'eau qui vient. Dans l'eau qui va. Mais rien ne presse. Le caïman le sait. On le prend aisément pour du bois mort. Sauf au moment où le bois mort se fend par la tête « crâne » pour bâiller, dire au soleil qu'il [l']agace avec ses frapperies de plomb. Mais ici, on le sait, c'est l'eau qui commande. Elle gagne tout. Elle touche à tout. Même à l'âme du navigant. Elle touche le ciel et la terre. Elle touche les cœurs de ceux qui meurent d'envie d'aimer. Elle touche l'odeur du poisson fraîchement pêché. L'eau s'égare partout.
[...] Fleuve creusant dans la boue, dans les pierres, dans le sable et les papyrus avec les toujours mêmes gestuelles infiniment grasses, liées au rêve musclé des hippopotames, surveillé de près par l'autre rêve, celui des baigneuses larguées qui ont souligné toutes les soifs classiques de leur sexe, ici-même ou tout, depuis la nuit des temps, s'arme de patience. L'eau bâille. Elle suinte. Elle boit tout. Elle sait apaiser, heureusement. Elle sait boire jusqu'aux engueulades de ce soleil furieux qui pue le feu²⁰¹⁰.

2005Sony Labou Tansi, « Poème pour une castrée », *Sous adresse*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1218.

2006Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 31

2007Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », *Poèmes publiés hors recueil*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1240.

2008Sony Labou Tansi, « Mathématiques », op. cit., p. 1240-1241.

2009Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 77.

2010Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », op. cit., p. 1240. Le texte est daté par Sony « Brazzaville le 1/1/85 ». Il a été publié dans : *Jeune Afrique Economie*, n° 141, mars 1991.

Dans ce texte poétique²⁰¹¹ daté du 1er janvier 1985, l'empire de l'eau s'étend à mesure que l'écriture sonyenne énumère les existants qui le peuplent. Le domaine sur lequel règne le fleuve est *vaste* : non seulement parce qu'il dévore tout ce qu'il côtoie, mais aussi parce qu'il élargit son existence à leur contact et ne semble jamais être rassasié de leur présence. Les énumérations relient les éléments naturels – *boue, feuilles, lianes, herbes, terre, rocher, pierres, sable, papyrus* – entre eux, en les associant au même milieu fluvial : ils sont tous compléments des verbes de sensations – *boire, manger, creuser, toucher* –, qui ont pour sujet l'eau. Le fleuve est ainsi animé par ses actions, mais également par son désir de contact, comme le montre la répétition du verbe *toucher*. La co-existence sonyenne est donc bien une affaire de proximité physique. De plus, la diversité des compléments – *âme, ciel, terre, cœurs, odeur de poisson* – révèle la pluralité des prochains du fleuve. L'empire de l'eau sonyen se présente donc comme un espace de relations multiples.

D'abord, le texte décrit la co-existence des mondes humains et non-humains en employant notamment des métaphores en *de*. C'est ce que montre l'exemple du « rêve musclé des hippopotames, surveillé de près par l'autre rêve, celui des baigneuses », où les deux compléments *hippopotames* et *baigneuses* se rattachent au même nom-tête *rêve*.

D'une part, la préposition permet-elle la jonction de deux mondes : celui du rêve et des hippopotames. Le parallélisme syntaxique souligne lui aussi la relation qui existe entre les songes aquatiques des hippopotames et des baigneuses, associant les humains et non-humains dans un même rapport rêveur au fleuve.

D'autre part, le N1 *rêve* est un déverbal et la préposition *de* introduit l'agent du rêve, pour déterminer l'onirisme dont il est question. La métaphore repose sur deux impertinences prédicatives, portées par la préposition *de* : elle relie *rêve* et *hippopotames*, ce qui a pour effet de personnifier ces chevaux du fleuve. De plus, elle détermine l'origine d'une association déjà incongrue, leur « rêve musclé ». La préposition *de* insiste donc sur le fait que le songe émerge du corps des hippopotames ce qui, par ricochet, suggère qu'il naît

2011Publié une première fois dans le journal *Jeune Afrique Economie*, il peut sembler étonnant que ce texte en prose ait été repris dans la section l'ouvrage *Poèmes*, une édition critique et génétique de l'œuvre poétique de Sony préparée par l'équipe Sony de l'ITEM et parue aux éditions du CNRS en 2015. D'ailleurs, aucune explication ne vient commenter ce choix éditorial. Peut-être Sony l'avait-il lui-même adressé au journal économique comme un poème ? Peut-être Nicolas Martin-Granel, directeur de la publication des *Poèmes*, y voyait-il l'un de ces « poèmes "occasionnels", au sens où les Grecs appelaient *kairos* », par lesquels « Sony, qui voyait l'écrivain d'abord comme un "guetteur" [...] saisit chaque occasion de lancer ses poèmes dans l'espace du monde comme des alertes ou d'en nourrir ses lettres qui se veulent largement "ouvertes" au monde entier » ? Voir Nicolas Martin-Granel, présentation du recueil *Sous adresse*, dans Sony Labou Tansi, *Poèmes*, op. cit., p. 1177. Voir aussi le patchwork de textes d'écrivains des deux rives du Congo évoquant leur fleuve [Sinzo Aanza, Fiston Mwanza Mujila, Sony Labou Tansi, Tchicaya U Tam'Si], proposé par Nicolas Martin-Granel, dans « "Le Fleuve commence ici", choix de textes », *Continents manuscrits* [en ligne], 11 | 2018. URL : <http://journals.openedition.org/coma/2890>

également du corps des baigneuses. Ainsi, en faisant apparaître une forme d'onirisme sensible qui s'exprime par les ébats des humains et non-humains dans l'eau, la métaphore crée une nouvelle référence du N1 *rêve*. Il s'agit donc moins d'un songe que d'une chorégraphie éveillée et cette nouvelle référence de *rêve* conditionne la lecture du « rêve des baigneuses », qui était pourtant *a priori* non métaphorique. Les « rêves musclés » des hippopotames et des baigneuses sont donc à la fois *comme* des rêves et *pas comme* des rêves. En écho aux « gestuelles infiniment grasses » du fleuve, ils font référence à une fabuleuse manière d'être dans l'eau – voire d'être fleuve. Tel est le nouveau monde aquatique « énéacté » par la kinésique des existants humains et non-humains qui le peuplent, que Sony fait advenir par les métaphores.

Par surcroît, la description confine à l'hypotypose. L'emploi du pronom indéfini *on* domine dans le texte et le lecteur est immergé dans le milieu du fleuve. Tous les sens sont convoqués : l'odorat avec les « senteurs » et les « odeurs de poisson », le goût avec « la boue et les feuilles » qui sont « bues et mangées » par l'eau, le toucher relayé par le verbe « coller » ou l'adjectif « grasses », la vue de la terre jaune, ainsi que l'ouïe. Cette dernière est notamment sollicitée dans le parallélisme : « Dans l'eau qui vient. Dans l'eau qui va ». La syntaxe retranscrit en effet le mouvement de balancement de l'eau et l'allitération en [b], perceptible dans « boire tant de boue » avec la bilabiale sonore, n'est pas sans évoquer l'épaisseur du cours d'eau boueux. En outre, la description est animée par les actions du soleil, introduit par la métaphore des « frapperies de plomb » qui réveillent le caïman. L'attention aux effets physiques de la chaleur environnante sur les êtres du fleuve souligne combien l'observation de la réalité physique est importante. Elle révèle également le scrupule de l'observateur-poète à l'égard des relations symbiotiques que les êtres de l'empire de l'eau entretiennent les uns avec les autres. D'ailleurs, l'attention portée aux effets de la chaleur dans le texte de Sony rappelle la façon dont Michel Serres se concentrait sur les lois physiques qui influencent la trajectoire de la pierre dans le mythe de Sisyphe²⁰¹², comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 5. L'observation minutieuse de la « mésologie²⁰¹³ » fluviale dans le texte de Sony n'empêche donc aucunement le recours aux métaphores. Au contraire, c'est à travers les images que l'écriture parvient à rendre compte de l'écologie du fleuve.

Par exemple, avant que la brûlure du soleil ne le fasse mouvoir, le caïman est pris pour du « bois mort ». Sous l'effet de la chaleur, on assiste alors au défigement de cette

2012sur la pierre du mythe de Sisyphe envisagée de manière morale comme « chose/cause » chez Michel Serres, voir É. Hache et B. Latour, *art.cit.*, p.153-155. Voir aussi Michel Serres, *Statues, op. cit.*

2013Augustin Berque, *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie, op. cit.*

métaphore, qui laisse apparaître l'existence du crocodile dès lors qu'il s'anime et ouvre sa gueule. L'écriture s'amuse d'ailleurs à mimer la fissure de l'image inerte, avec les accents circonflexes de *crânue* et *bâiller* qui rendent compte visuellement du « moment où le bois mort se fend ». Il s'agit ainsi de retranscrire la réalité de l'observation, puisque la présence métaphorique du caïman sous forme de « bois » est née de l'observation : tout se passe donc comme si la métaphore était déjà dans le réel. De plus, elle montre que, si l'animal *n'est pas* du bois, il a l'air d'être *comme* du bois parce qu'il vit dans la proximité de nombreux troncs d'arbres. Pour le dire comme Michel Deguy, la métaphore révèle l'*être-avec les arbres* du crocodile, rassemblés dans l'empire de l'eau commun. Elle rend donc compte le plus correctement possible de la vie du fleuve, dans laquelle l'observateur est immergé.

De plus, l'empire de l'eau s'embrace au soleil couchant. Comme dans « La magie des quotidiens » de Sony, le même fleuve change « quand la ténèbre tricote son immensité farfelue » et lui ajoute « tous ses surcroits d'irréalités »²⁰¹⁴. Le texte sonyen s'emploie alors à exprimer toutes les nuances de cette « fabuleuse réalité »²⁰¹⁵ « crépusculaire » :

Chaque goutte de nuit deviendra une magie dès que la boule solaire aura fait ses adieux au ciel. Elle changera le fleuve en une étrangeté calcinée, rayée ça et là par des fragilités étincelantes, témoins toutes d'une vie qui lutte à végéter au fin fond de la ténèbre tropicale. Chaque goutte de leur sera une promesse, une manière d'œuf où la vie et l'activité humaines seront tracées, arabesques étonnantes²⁰¹⁶.

Toute la palette des manifestations de la tombée du jour tropicale est décrite, associant les changements de luminosité aux mouvements de l'eau. L'observateur-poète s'attache à transcrire la vie du fleuve dans son entièreté, en tenant compte des existences humaines et non-humaines qui font partie du milieu fluvial. Si le tableau est sans aucun doute sublime, la magie du fleuve sonyen se perçoit surtout dans l'infiniment petit, dans les manifestations de vie fragiles et presque imperceptibles.

Deux métaphores en *de* peuvent en témoigner : *goutte de nuit* et *goutte de leur*. Dans la typologie de Joëlle Gardes Tamine, ces métaphores font partie des cas où le N2 n'est pas actualisé par un déterminant (dét2). L'accent est donc mis sur les N1 *goutte*, que les N2 *nuit* et *leur* viennent spécifier. L'insistance sur les nom-têtes *goutte* montre l'attention aux plus infimes nuances, pour saisir la vie à l'état de « promesse » ou de bourgeon qui « végète ». D'après les critères syntaxiques proposés par Joëlle Gardes Tamine²⁰¹⁷, il faut lire *nuit* et

2014 Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *op. cit.*, p. 295.

2015 *Ibid.*

2016 Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », *op. cit.*, p. 1240.

2017 D'après Joëlle Gardes Tamine, trois emplois s'offrent à nous : un emploi qualitatif avec un N1 appréciatif défini, du type *ce fripon de valet* ; un emploi quantitatif où N1 est un nom de forme, de volume ou de mesure et où N2 est souvent au pluriel ; un emploi de matière où N2 est une substance non-comptable. Voir Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, *op. cit.*

lueur comme des compléments de matière incongrus pour le N1 *goutte*. Certes, on pourrait hésiter avec un emploi quantitatif, où *goutte* indiquerait un volume de nuit ou de lueur. Mais il me semble que, dans un tel environnement aquatique, *goutte* ne doit pas être pris au figuré : en faisant de *nuit* et *lueur* des compléments de matière, on se représente davantage le fleuve se moirant de nuit et de lumière et on comprend mieux la manière dont les mondes aquatiques et lumineux se rejoignent. Dans ces conditions, les images « chaque goutte de nuit » et « goutte de lueur » se donneraient comme une manière d'approcher le multinaturalisme de la substance eau/lumière, perçue par les multiples êtres du fleuve, selon qu'ils sont dans le fleuve ou hors de l'eau. Ainsi l'image rendrait-elle compte des différentes manières de voir les changements de la tombée du jour, pour penser un élargissement ontologique relationnel des existants de l'empire de l'eau²⁰¹⁸.

Par ailleurs, la même amplitude magique caractérise la nuit dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. La narratrice Gracia « regarde dans la nuit la course obscure de l'eau aux cheveux blancs²⁰¹⁹ », dans laquelle on retrouve les « gouttes de nuit » mêlées aux « fragilités étincelantes » qui paillettent « L'Empire de l'eau » : tout comme la lune qui donne à l'océan « ses cheveux blancs », le fleuve apparaît lui aussi « rayé » de lumière. Devant la magnificence nocturne, Gracia se laisse transporter : « nous sommes dans ce pays où la nuit a des allures de divinité », raconte-t-elle, « elle sent comme l'infini »²⁰²⁰. Dans les textes de Sony, la nuit est donc magique et, même dans ses nuances les plus infimes, elle « évaste²⁰²¹ » l'existence.

En outre, l'écriture sonyenne souligne la présence de vies multiples qui co-existent dans l'empire de l'eau. Elles sont par exemple rendues perceptibles à la fin du texte : « l'eau a de grandes oreilles qui entendent tout. Des yeux qui semblent tout voir²⁰²² ». L'eau pourrait être personnifiée, si l'insistance sur la grandeur, le pluriel et la totalité n'invitait pas à comprendre que les oreilles et les yeux sont aussi ceux de tous les êtres qui vivent en elle.

De la même façon, le titre du texte, « L'Empire de l'eau », peut être lu soit comme une personnification où l'eau est sacrée impératrice, soit comme une image spatiale qui illustre l'ampleur du territoire aquatique²⁰²³. Il pourrait être intéressant de considérer que le titre dit à

2018 Voir Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, op. cit., p. 39.

2019 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, p. 192.

2020 Ibid.

2021 Alain Damasio, « quels langages pour quel monde », émission La Grande Table, France Culture, 1er novembre 2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/quels-langages-pour-quels-mondes>

2022 Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », op. cit., p. 1241.

2023 Le titre est une métaphore en *de* et, en présence du dét2, l'eau est actualisée : c'est donc elle qui polarise le sémantisme de l'expression. Dans ce cas, la typologie de Joëlle Gardes Tamine indique que la préposition *de* marque un rapport d'appartenance. Cependant, les critères de distinction ne sont pas explicitement

la fois que *l'eau est une impératrice* et que *l'eau est un empire* où vivent de multiples existants. Ici, ce serait moins la personnification du fleuve qui intéresse Sony que sa capacité à faire co-exister différents êtres. La fin du texte semble d'ailleurs maintenir l'indécision quant à la personnification de l'eau. Il dit que : « la gueule de l'eau est trop fine pour se perdre en paroles. Elle clapote de murmures savoureux ». La métaphore en *de* de « la gueule de l'eau » relie un attribut animal à l'élément aquatique, faisant de l'eau un être à la tête d'un empire vivant. Cependant, elle est une impératrice discrète qui ne parle pas mais « clapote » doucement et savoureusement, comme insensible au pouvoir qui lui revient. Ainsi Sony évite-t-il la personnification trop péremptoire de l'eau.

Par ailleurs, l'image rappelle le « génie taciturne de l'eau qui a bu et disloqué Nsanga-Norda²⁰²⁴ », dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Là encore, la métaphore en *de* du « génie taciturne de l'eau » tend à personnifier l'élément aquatique en lui associant un nom-tête animé. Cependant, la préposition *de* prend un rôle attributif permettant au N2 de catégoriser N1, comme pour signaler que *l'eau est un génie taciturne*. Elle apparaît donc comme un être naturel, doué de vie et d'âme, mais à qui l'écrivain accorde le droit de conserver les mystères de son existence. Les métaphores rendent ainsi compte d'une écriture du tact, qui approche la vie du monde naturel, sans imposer des interprétations qui risqueraient de la figer.

En outre, l'empire de l'eau devient patrie lorsque, dans *Les Yeux du Volcan*, l'Atlantique remplace le fleuve :

Tandis que, quelques centaines de mètres au sud, Eldoura, sa fière voisine, recevait les touristes par cuvée, Solitudes restait la fière propriété des tourbillons de Huenda. Terre dure, livrée à toutes les arrogances de l'Atlantique, sans coeur, sans ciel au-dessus de la tête... Patrie incontestée des vautours et des roussettes que seuls mangent les incultes de Joharto... Patrie des crabes géants qui pesaient jusqu'à trente livres²⁰²⁵...

Les oiseaux, requins et crabes sont citoyens d'une même « patrie » et appartiennent à la même « propriété » océane. Ainsi l'empire de l'eau est-il décliné en termes d'appartenance politique. Les existants co-existent au sein d'un même espace et sont autant de patriotes – ou de *prochains* – pour les uns et les autres.

De ce fait, l'eau règnerait moins sur sa communauté biotique, qu'elle n'en constituerait la matrice existentielle : « Tout ici est bellement habitué à jouer la vie », perçoit le poète. Le

discriminants, cela dépend de si l'on considère le N2 *eau* comme un animé ou un inanimé. Dans le cas du fleuve sonyen, il semble difficile de trancher. Voir Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, op. cit.

2024 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 195.

2025 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 185.

fleuve se donne à la fois comme une scène de théâtre où la vie s'expose dans toute sa beauté, et comme un vaste terrain de jeu où elle s'en donne à cœur joie et explose *bellement*. Tout ceci laisse croire à « un prétexte d'âme », nous dit le poète sonyen en employant une métaphore en *de*. Veut-il dire par là que les odeurs de l'existence qui se retrouvent dans le fleuve sont une occasion poétique de lui prêter vie ? Ou bien est-ce dans ces existences multiples que l'âme du fleuve trouve sa raison d'être ?

D'une part, en l'absence du dét2 devant *âme*, le sémantisme de l'analogie du « prétexte d'âme » est orienté vers le *prétexte*. Pour nous, cela évoque le « prétexte » dont Sony disait avoir besoin pour « donner un langage à toutes les paroles »²⁰²⁶. En effet, le *prétexte* laisse entendre l'idée du *texte*, qui puiserait son origine dans l'âme du fleuve, appelée par la préposition *de*. Le N1 *prétexte* introduirait ainsi la justification nécessaire au dessein du poète sonyen d'écrire sur l'âme du fleuve.

D'autre part cependant, il est difficile de classer la métaphore du « prétexte d'âme » dans la typologie de Joëlle Gardes Tamine. Bien que, en l'absence de dét2, elle tende à faire de *âme* un complément de matière qui détermine le nom-tête *prétexte*, il me semble que l'image sonyenne va plus loin. En fait, toutes les preuves d'existence des êtres du fleuve forcent à l'évidence : plus que la matière du prétexte, *l'âme serait le prétexte*. Aussi le complément *âme* pourrait-il être interprété comme un emploi qualitatif, plutôt que comme un emploi matériel : même si la présence du dét1 indéfini n'autorise pas cette lecture dans la typologie de Joëlle Gardes Tamine, on pourrait lire le « un prétexte d'âme » comme l'image évoquant l'apparition de l'âme du fleuve.

À ce titre, la métaphore initierait à une lecture perspectiviste²⁰²⁷ de l'empire de l'eau, donnant un aperçu de ce qu'être-fleuve pourrait signifier : boue, feuilles, lianes, terre, herbes, rocher, papyrus, hippopotames, baigneuses, pierres et sable participeraient de la « vaste » existence fluviale, en co-existant au sein de l'empire de l'eau et en nourrissant ce « fleuve imbu d'espace de ténèbres et de rêves ».

Pour finir, les textes sonyens sur le fleuve interrogent également la possibilité d'une co-existence entre les milieux naturels et l'industriels. Dans « L'Empire de l'eau », « la quinte lourde du moteur à explosion » à la surface répond aux « explosions » de vie des baigneuses et du fleuve. Une telle co-existence au sein de l'empire de l'eau peut ainsi se révéler conflictuelle :

Demain, en tout cas, pourvu que le soleil se lève à sa même heure précoce, l'on verra cent pirogues foncer tels des pique-bœufs noirs sur le « Général Mande » ou sur la « Ville d'Owa ». La horde bien

2026 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 8.

2027 Voir Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, op. cit., p. 21.

entendu tentera de commercer avec les passagers des bateaux le temps de quelques hennissements des moteurs... Nous sommes à l'âge du franc. Même l'eau doit savoir cette galère. Savoir aussi que le moteur du franc c'est la vitesse. Drôle de carburant que celui qu'on y met : notre petit temps archaïque et paresseux, qui martèle l'eau à l'allure de ce fleuve imbu d'espace, de ténèbres et de rêves²⁰²⁸.

Le franc figure en complément de matière des métaphores « l'âge du franc » et « le moteur du franc ». Il remplace alors « l'espace », « les ténèbres » et « les rêves » du monde aquatique : contre « l'allure » naturelle et rêveuse du fleuve, la vitesse est gage de richesse économique. Le temps de l'industrie opère ainsi en plein jour et semble rétrécir l'espace du fleuve, mettant fin à sa magie nocturne. À ce sujet, il me semble que l'étonnement amer que Sony éprouve face aux martèlements des moteurs sur le fleuve, peut résonner avec la fin de *L'Éthique de la terre* de John Baird Calicott. Le philosophe américain y parle de la douleur physique tangible qu'il ressent au bord du Mississippi, le fleuve de son enfance, en voyant des taches sur l'eau. Il se dit alors « personnellement blessé », car « le fleuve faisait partie de [lui] »²⁰²⁹. Tout comme John Baird Calicott, Sony témoin de la magie du fleuve est donc absorbé par elle, dans tous les sens du terme.

Par ailleurs, la présence des moteurs des bateaux commerciaux qui trouble l'allure du fleuve est comparable à ce qu'écrit Sony à propos de la voiture qui remplace le plaisir de la marche à pied. Dans une nouvelle inachevée intitulée le « Grand Congrès des Mots », l'écrivain raconte l'histoire de Pascal, un fonctionnaire d'État congolais :

Pascal a eu le cœur qui lui pinçait. Sont pas nombreux les gens de sa génération qui adorent la marche à pied. Tous sont inconditionnellement liés à la Peugeot. Ici l'homme n'est que ce qu'il a. Et ce qu'il a vient de l'étranger. Mais c'est normal. L'homme d'ici est un immense étranger pour lui-même. La seule richesse foncière des gens d'ici reste le temps. On l'a. On le sculpte comme on l'entend. On le rend élastique. On en fait une magie. Le temps individuel s'engouffre dans le temps collectif et devient un océan de petits quarts d'heure luisants. L'eau des quarts d'heure roule dans l'infini étang des instants saccagés par l'humanité. Comme tous les autres hommes de la terre nous savons saccagé le temps²⁰³⁰.

Il est frappant de voir que l'eau apparaît dans des métaphores temporelles : l'« océan de petits quart d'heure », « l'eau des quarts d'heure » et « l'infini étang des instants ». L'eau figure désormais en position de N1 de quantité et elle se trouve subordonnée à l'égrainage d'instant mesquins, économisés par le recours aux engins motorisés que sont la voiture ou le bateau à moteur. Alors que l'eau était à la tête d'un empire, elle est ici déchue au rang du temps comptable et gâché. La vitesse de la voiture est érigée au rang de « magie », de celle qui rend aveugle et insensible à la vraie magie sonyenne, celle du fleuve au crépuscule. De plus, de la même manière que la magie des co-existences du fleuve est troublée par les intérêts commerciaux des bateaux motorisés, la magie Peugeot inscrit l'individualisme au

2028 Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », *op. cit.*, p. 1241.

2029 John Baird Calicott, *Éthique de la terre*, *op. cit.*, p. 104.

2030 Sony Labou Tansi, « Le Grand Congrès des Mots », *930 Mots dans un aquarium*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1013.

sein du temps collectif²⁰³¹. En plus de modifier le temps et de réduire la magie des quotidiens, « le temps individuel s'engouffre dans le temps collectif » : c'est donc toute une vie de co-existence qui disparaît.

Finalement, peut-être « L'Empire de l'eau » est-il pour Sony une manière de montrer toute la magie de la co-existence entre les humains et les non-humains, pour contrer « ce temps de ferraille », qui est aussi « celui de l'homme à genoux »²⁰³², comme il l'écrit dans son poème « La Panne-Dieu ». Contre les déliaisons et les saccages du Capitalocène, il s'agirait de saisir ce que Sony appelle encore « une chance d'eau²⁰³³ », dans son poème « Prière d'un enfant du siècle ». Là encore, c'est une métaphore en *de* qui rend compte de toute la magie de la vie du fleuve : la force sonyenne de « rêver un autre rêve » semble donc inextricablement liée à « l'empire de l'eau ». Aussi les liens que le poète entretient avec l'eau et le fleuve vont-ils au-delà de la métaphore : « on est venu ici / pour regarder le fleuve / et pour rester vivant²⁰³⁴ », écrit-il dans un autre poème homonyme, « Le Congrès des Mots ». Faire le choix de la « co-existence » comme façon d'habiter le monde, ce serait regarder le fleuve comme prochain, pour ressentir l'étendue de son empire dont les dimensions sont d'autant plus grandes – et aussi d'autant plus fragiles – qu'elle sont proportionnelles à la diversité et au nombre d'êtres qui y vivent.

7.1.2 Le côtoisement du peuple de la falaise

Sony choisit une falaise peuplée comme ancrage fictionnel et les surgissements d'existants dans ses derniers romans sont, comme pour le fleuve, étroitement liés au milieu de la Côte. Je forge l'expression du « peuple de la falaise » à partir du « peuple de Gaïa²⁰³⁵ »

2031 Cette idée est chère à Sony, comme en témoigne l'émotion de sa voix – entre la colère et le désarroi – lorsque, dans un entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, il parle de la voiture :

« la voiture ne fait pas le moine. [...] la voiture a été faite par l'homme, aucun homme ne saura faire un autre homme [...]. Une voiture écrasée, ça ne remue personne [...] donc la ferraille ne peut pas se mettre au dessus d'un homme quel qu'il soit. [...] Les Africains sont piégés par le fait que la plupart des choses qu'ils consomment, ils ne les font pas eux-mêmes. Alors, au lieu de les consommer... une voiture ailleurs, une voiture, on appelle ça "produit de consommation" : on consomme. Mais nous, nous sommes consommés par les produits, nous sommes consommés. Spirituellement, nous sommes consommés même parfois physiquement. [...] Une vie d'africain qui aurait pu servir à beaucoup de choses, on s'en sert à acheter une voiture... tu crois que ça c'est normal ? mais c'est grave ! On corrobore quelque chose qui est haïssable, c'est le fait que nous on soit des débouchés, des dépotoirs. Et moi je ne suis pas un dépotoir, je ne veux pas être un dépotoir, à la limite je préfère marcher ».

Voir Sony Labou Tansi, entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, Archive audio, cf. *supra*, 26'15"-28'30" (transcription personnelle)

2032 Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un Aquarium*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1003.

2033 Sony Labou Tansi, « Prière d'un enfant du siècle », *930 Mots dans un aquarium*, op. cit., p. 961.

2034 Sony Labou Tansi, « Le Congrès des Mots », *930 Mots dans un aquarium*, op. cit., p. 1017.

2035 Bruno Latour, « Sixième conférence », *Face à Gaïa*, op. cit., p. 277. D'après Bruno Latour, « il est bien plus profane, plus laïque, plus terrestre (j'allais dire "plus naturel" !) d'affirmer "j'appartiens à Gaïa" que

de Bruno Latour, qui désigne le rassemblement des existants au sein de la même entité terrestre et laïque. Chez Bruno Latour, le « peuple de Gaïa » n'est pas uniforme et il donne la place à différentes façons d'être au monde. De même, la falaise sonyenne est un milieu peuplé d'existants divers. Elle est un de ces espaces maritime sonyens vivants – comme la côte ou le promontoire – qui relie les êtres. À partir de la falaise, Sony semble élaborer une « esthétique de l'intrusion » des êtres vivants, pour reprendre une formule d'Édouard Glissant qui souhaite l'avènement d'une « esthétique de la terre »²⁰³⁶ dans *Poétique de la Relation*. Comme Glissant qui refuse l'idée d'une terre muséifiée et propose un rapport esthétique renouvelé à la terre pour contrer les forces de la consommation et de l'uniformisation mondialisées, Sony s'attache à montrer la frénésie tellurique du peuple de la falaise.

Dans les derniers romans de Sony, la falaise est un lieu sensible parce qu'il est animé par ses cris, mais aussi parce qu'il est peuplé. Les descriptions sonyennes font apparaître les multiples vies des êtres qui traversent les escarpements rocheux. Elles représentent ainsi toute une écologie des promontoires.

Au milieu des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* par exemple, la vie de la Côte se manifeste à l'occasion du trajet d'Estina Bronzario. Le lecteur suit la femme de bronze tandis que, furieuse, elle se rend chez Carlanzo Mana pour se revancher de l'insulte qu'il a faite à Fartamio Andra :

[Estina Bronzario] traversa le bayou sans lever ses jupons ni même ôter ses canons qui se gorgeaient d'eau, s'accrochaient aux nénuphars, pêchaient les fretins dans leurs ruches. Elle marchait vite. Quand elle atteignit le Tourniquet, elle leva la main en visière pour observer la falaise aride dont les écailles et les dents séchaient au soleil de cette heure. [...] Elle avait la mer dans le dos, la falaise sur la gauche et, sur sa droite, le lac. La vallée encaissée de la Rouvière Verda serpentait audacieusement entre les premiers contreforts de la falaise. Estina Bronzario longea la Rouvière Verda jusqu'à l'emplacement des Monolithes. Elle souffla un moment, s'étant retournée pour contempler la mer et sa fille Valancia : l'île de Jésus, la lagune, la mission, la gare, Baltayonsa, le Bayou, le Centre, la Plazia de la Poudra, les falaises de Malsayo qui couraient en zigzag dans l'océan et lâchaient des îlots multiformes, le lac où les hippopotames dessinaient leurs masses luisantes, l'ancien port et ses carcasses de wharfs, les menhirs et, au-delà des menhirs, les îles-tombeaux, avec l'île de l'Ange qui crachait ses eaux rouges sur une brochette de pains de roches, tous vêtus du songe multimillénaire d'un torchon de ciel qui, on ne sait trop comment, trempait ses nuages dans la flotte. Mer, ciel et pierre : c'est notre coeur à nous, gens de la Côte²⁰³⁷.

"j'appartiens à la Nature" » : *ibid.* Dans la cinquième conférence, Bruno Latour a déjà introduit les peuplades du « multivers » et des « fins de Dieu », qui font partie du même mouvement de *terrestrialisation* : « De telles peuplades auraient en commun de se protéger l'une l'autre des tentations d'unifier trop vite le monde qu'elles explorent pas à pas. Toutes les deux, en effet, se trouvent bel et bien sur un sol dont elles découvrent chaque jour pas à pas. Toutes les deux, en effet, se trouvent bel et bien sur un sol dont elles découvrent chaque jour davantage la matérialité, la fragilité. Aucune des deux ne se croit hors du temps qui passe ». Voir Bruno Latour, « Cinquième conférence », *Face à Gaïa., op. cit.*, p. 235-237.

2036Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 166.

2037Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez, op. cit.*, p. 92-93.

Depuis les eaux mortes du bayou jusqu'à celles, tumultueuses, de l'océan, le parcours d'Estina Bronzario révèle les caractéristiques du monde de la Côte, qui se définit comme un milieu à la fois aquatique, minéral et céleste.

Tout d'abord, la place de la description de la Côte dans le roman des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* est intéressante à commenter. Alors que la Côte est très présente dans l'imaginaire des habitants de Valancia, il faut pourtant attendre que la « femme de bronze » la parcoure pour que celle-ci soit décrite, comme si elle avait été retardée à dessein afin d'être couplée avec le personnage principal. C'est d'ailleurs ce que corrobore l'onomastique qui souligne le lien entre la matérialité rocheuse de la falaise et le bronze contenu dans le nom du personnage. Le bronze, qu'on aurait pu lire de façon métaphorique comme la mention d'une couleur brune patinée – faisant penser à l'éloge de cette « couleur qui est vie » dans le poème de Senghor « Femme nue, Femme noire » – est en fait à prendre au sens premier de l'alliage de cuivre et d'étain, une matière très résistante à l'exemple de la falaise rocheuse. Estina Bronzario n'est pas la « Femme noire » de Senghor, elle est la « dure des dure²⁰³⁸ ». À ce titre, elle s'inscrit pleinement dans le paysage des « contreforts de la falaise », d'autant plus qu'elle en est l'un des quatre points cardinaux : elle a « la mer dans le dos, la falaise sur la gauche et, sur sa droite, le lac », ce qui la place à égalité avec les éléments naturels – mer, falaise et lac. La description des lieux attendait donc Estina Bronzario pour offrir une vue complète de la Côte.

Ensuite, Estina Bronzario – à défaut d'être la narratrice – prend part à la description de la Côte en tant que spectatrice interne, puisqu'on voit l'entour de Valancia à travers ses yeux : « Elle souffla un moment, s'étant retournée pour contempler la mer et sa fille Valancia », raconte la voix narrative. Suit alors l'accumulation de pas moins de quatorze éléments de décor, embrayée par les verbes de rotation et de perception qui soulignent le passage à la focalisation interne. Aussi, « le paysage n'est pas véritablement décrit dans le mouvement de la marche²⁰³⁹ », comme l'observe Florence Paravy dans son essai sur *L'espace dans le roman africain francophone contemporain* : ce qui s'annonçait comme une description dynamique, liée au trajet d'Estina Bronzario en colère, s'efface au profit des pauses descriptives quand elle s'immobilise. On peut d'ailleurs prolonger l'analyse de Florence Paravy sur le fait que la description se développe essentiellement lorsque le personnage reprend son souffle. Dans le texte, le verbe *souffler* est au passé simple, insistant sur le fait que l'action du souffle revêt une grande importance. Bien sûr, il signifie d'abord qu'Estina Bronzario s'arrête pour respirer après une marche rapide, mue par une colère qui la

2038 *Ibid.*, p. 37.

2039 Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, op. cit., p. 234.

fait fulminer. Mais il peut également faire référence au souffle divin, manifestant la capacité créatrice du personnage féminin pour renforcer les liens entre elle et la Côte.

Enfin, la falaise se présente comme un environnement vivant, peuplé d'autres êtres que les habitants de Valancia. Sur les pas d'Estina Bronzario, surgissent les nénuphars et les fretins, pris dans les nasses des jupes de la femme de bronze, mais aussi les hippopotames, la rivière, les roches et les nombreuses îles qui émergent progressivement, émaillant le littoral jusqu'à l'horizon. En outre, les falaises immobiles sont elles aussi invitées à se manifester dans la description. L'animation de ces existants rocheux se fait par le biais d'une animalisation, puisque la falaise se trouve pourvue de « dents » et d' « écailles ». Si l'image vise à rendre compte de la forme des roches, elle évoque également le fait que les promontoires rocheux lézardent au soleil. Les falaises sont ainsi décrites comme des êtres doués de vie. De plus, le déictique *cette heure* crée une coïncidence entre le moment de la représentation imagée des roches se prélassant au soleil et celui de la lecture. Cet effet d'hypotypose participe lui aussi de la vitalité insufflée à la falaise. Ainsi le cadre romanesque des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* est-il caractérisé par les « puissances d'agir²⁰⁴⁰ » qui le peuplent, pour le dire comme Bruno Latour, dans la mesure où l'écriture sonyenne les dote de capacité d'action. À la fin de la description, tous les existants qui se sont manifestés pendant la marche d'Estina Bronzario paraissent à nouveau : ils sont alors « tous vêtus du songe multimillénaire d'un torchon de ciel ». Cette métaphore en *de* s'appuie encore une fois sur un N1 onirique, déterminé par un N2 naturel – ici *ciel*. L'image crée une nouvelle référence du *songe* : grâce au verbe d'habillement et à la référence au *torchon* qui quantifie le N2 *ciel*, le rêve qui rassemble les êtres de la côte est rendu plus sensible. Comme pour le « rêve musclé des hippopotames » dans « l'Empire de l'eau », il apparaît que, chez Sony, l'onirisme traverse le monde naturel et qu'il est lié aux sensations. Par surcroît, la métaphore du « songe du ciel » a une vocation résomptive car elle rassemble les existants rocheux sous un même ciel. Cela laisse d'ailleurs entendre qu'ils se situent sur un même sol à la fois rocheux et maritime : une Côte à falaises. Par cette ultime métaphore, Sony témoigne de la co-existence du peuple de la falaise et révèle ainsi l'entière existence du monde de la Côte.

On peut faire la même lecture à propos d'un trajet du personnage de Benoît Goldman dans *Les Yeux du Volcan*. C'est adjutant que les habitants appellent « un hercule de

2040 Bruno Latour, « Deuxième conférence », *Face à Gaïa*, op. cit., p. 72. Bruno Latour s'interroge notamment sur la manière dont on dote des personnages, des êtres matériels inertes, de capacité d'action. Pour lui la distinction entre humain et non-humain n'a pas plus de sens que celle entre Nature et Culture. Il préfère parler d'« *actants* ».

bronze²⁰⁴¹ » – surnom qui fonctionne en écho avec « la femme de bronze » – apparaît lui aussi au cours du roman et, avec lui, un autre décor romanesque se dessine. Son portrait et le récit de sa vie donnent lieu à une description du paysage de son enfance, où son père l'a emmené sur la terre de ses ancêtres. C'est au cours de ce voyage que ce dernier a rebaptisé son fils Madioni, ce qui signifie « Les Yeux du Volcan ». Aussi ce passage permet-il de comprendre le sens du titre et en remplissant la fonction explicative²⁰⁴², que l'incipit avait repoussée. Comme pour la marche d'Estina Bronzario dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la description se situe au centre du roman et elle suit le trajet du jeune hercule de bronze :

Les collines défilaient devant ses yeux. Elles tendaient vers le ciel une végétation de misère. [...] Ce qui avait le plus marqué l'enfant, c'est la traversée de la lagune au sortir de Loanga, à cause de la peur que lui inspiraient les sangsues, les englènes, les araignées, les bestioles en général : lucanes, pagures, mantes, gymnètes, geckos, écureuils, blattes – la longue liste des reptiles –, tout lui donnait une peur morbide. [...].

Le souvenir le plus précis qu'il eut gardé du périple de Rocheau demeurait, sur le chemin du retour, l'espèce de halte obligée qu'ils eurent à Tanawa, pour contempler les gorges. Son père l'avait embrassé... [...] Avec le vrombissement du père qui n'arrêtait pas de lui montrer les terres de ses ancêtres : Mongo que tu vois là, et Soko là-bas, Mambidi, Banios, Panana, la forêt Bongo, Nsekenene, les gorges, le vallon... » Puis la terre déconnaît et devenait une monstruosité de pierres jaunes qui allaient se jeter le plus bêtement du monde dans les eaux du lac Ayo, comme pour lui voler son tapis mouvant de jacinthes et sa prairie de papyrus. Là-bas ! Seko-Solo, Bololo, Makaya-Makaya, Missenga-Norte, Bazi-Bazi, Moualou, Kimpaka, Makoulou, Mpemba, Moudoumango... « Ces terres ont été achetées par le sang. Respecte-les et fais-les respecter. »²⁰⁴³.

Embrayée par le possessif « ses yeux », la description est, comme dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, couplée au personnage éponyme. Elle est animée par le verbe *défiler* qui évoque l'idée du trajet. Cependant, le voyage est raconté *a posteriori*, évacuant le mouvement de la marche au profit d'une vision globale, restituée dans la pause surplombante du souvenir. De plus, la description révèle l'existence d'un monde peuplé et animé, qui effraie l'enfant. Sa peur manifeste la proximité inquiétante du monde animal et son angoisse paraît engendrer l'accumulation des nombreux animaux qui peuplent les terres désertiques de Loanga. La végétation aquatique fait ensuite son apparition, avec les jacinthes et papyrus du lac qui rappellent les nénuphars que rencontre Estina Bronzario. Le tableau s'anime à mesure que les différents existants qui le peuplent y apparaissent, la végétation étant rendue vivante par la métaphore du « tapis mouvant ».

Pour Benoît Goldman, la découverte de la terre des ancêtres est l'occasion de s'apercevoir que le monde est peuplé d'êtres multiples. D'ailleurs, c'est une révélation qui forge son caractère d'adulte : il éprouve souvent le besoin d'aller courir face à l'océan car, pour lui, « c'était aller à la rencontre de l'univers²⁰⁴⁴ ».

2041 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 82.

2042 Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 18.

2043 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 88-90.

2044 *Ibid.*, p. 119-120.

Dans les deux romans des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et des *Yeux du volcan*, les descriptions des mondes naturels qui constituent le cadre romanesque sont retardées, ce qui a pour conséquence de les placer au centre névralgique du roman. Tout se passe comme si Sony retardait à dessein l'ancrage de ses récits dans des milieux d'apparence réaliste – la Côte et la terre des ancêtres de Benoît Goldman.

D'une part, il laisse l'imaginaire du cri de la falaise et du regard du volcan, qu'il a introduit au seuil des romans, prendre forme dans l'esprit des lecteurs. Avant même de décrire le décor de ses histoires, Sony s'attache à faire sentir les surgissements des existences telluriques au début des récits, ce qui participe d'une esthétique de l'intrusion.

D'autre part, les descriptions centrales des *Sept Solitudes* et des *Yeux du volcan* n'ont pas pour fonction de brosser des tableaux naturels réalistes, mais plutôt de dévoiler l'existence de milieux animés, où des êtres co-existent. Le récit sonyen est donc peuplé en son cœur.

Finalement, Sony semble travailler à une véritable esthétique de l'intrusion. Elle est informée par la frénésie tellurique du peuple de la falaise, au gré des pistes²⁰⁴⁵ que suivent les existants qui la traversent. Aussi la falaise sonyenne aurait-elle quelque chose de l'« espace nomade » deleuzien, définit comme « lisse, seulement marqué par des "traits" qui s'effacent et se déplacent avec le trajet »²⁰⁴⁶. L'idée est contre-intuitive, dans la mesure où la dureté minérale ferait plutôt de la falaise d'un « espace extensif », caractérisé par des propriétés observables et mesurables. Cependant, les promontoires rocheux de Sony paraissent s'assouplir pour épouser les existences qui se révèlent en eux. Ils adoptent ainsi les caractéristiques de « l'espace lisse » tel que le présente Gilles Deleuze :

L'espace lisse est occupé par des événements ou des *hecceités*, beaucoup plus que par des choses formées ou perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. [...] Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse les matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes²⁰⁴⁷.

Les matériaux rocheux des promontoires sonyens ne prédéfinissent rien et semblent davantage se laisser surprendre par les manifestations d'existences qui s'accordent au pas de celles et ceux qui les côtoient. En suivant le trajet de la femme de bronze, on pourrait être tenté d'y voir Rimbaud qui, dans *Illuminations*, embrasse l'aube d'été et s'affirme comme le poète marcheur « réveillant les haleines vives et tièdes²⁰⁴⁸ ». Cependant, la marche du

2045 Dans l'idée que le pistage soit un apprentissage à cohabiter avec la nature en lui prêtant une attention particulière, et même en se fondant en elle, voir Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Paris, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2018.

2046 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 472

2047 Ibid., p. 598.

2048 Arthur Rimbaud, « Aube », *Poésies - Une saison en enfer - Illuminations*, op. cit., p. 228.

personnage n'est pas l'occasion d'une vision fugace qui s'achève au réveil et elle ne ravive pas un monde qui, sans sa présence, serait demeuré immobile. Au contraire, c'est le monde qui s'accroche à elle, à l'instar de la faune et la flore aquatique qui se jettent dans ses jupons, et qui, dans leur force de vie, accompagnent sa colère. S'instaure alors une sorte de réciprocité d'âme, qui place tous les êtres animés à égalité et les fait entrer en résonance. La falaise est peuplée de traversées, comme autant de formes de vie qui se tracent et s'inventent en se mouvant et en se côtoyant :

Et le processus c'est le cheminement d'un flux [...] comme d'un ruisseau qui creuse son lit, c'est-à-dire [...] c'est un mouvement de voyage en tant que le trajet ne préexiste pas, c'est-à-dire en tant qu'il trace lui-même son propre trajet. D'une certaine autre manière, on appelait ça « ligne de fuite »²⁰⁴⁹.

Même si Estina Bronzario sait où elle va, sa marche sur la Côte révèle des trajets de vie qui sont comme autant de « lignes de fuite » d'existences, dans un espace lisse.

D'ailleurs, les descriptions de Sony sont constituées de lignes qui les organisent. Elles sont notamment visibles dans les verbes de mouvements par lesquels les êtres de la falaise apparaissent. *Traverser, s'accrocher, serpenter, courir, lâcher, dessiner, cracher et tremper*²⁰⁵⁰ mais aussi *défiler, tendre, se jeter ou voler*²⁰⁵¹ : tous ces verbes font apparaître les traits de pinceaux qui suivent les trajets des divers existants, en croisement, en broderie, en ondulation, en élans, en relâchement, en traçage, en projection, voire en dispersion ou en dilution, et encore en filage, en tension, en précipitation ou en légèreté. On peut retrouver dans ces lignes sonyennes la façon deleuzienne dont Georges Didi-Huberman définit le sillage : « c'est le continu strié par un discontinu qui lui est inhérent [...] c'est à la fois une empreinte (comme trace) et une modulation (comme flux)²⁰⁵² ». Les sillages du peuple de la falaise sonyenne constituent effectivement ce que Deleuze appelle des « processus d'existence » ou encore des « lignes de fuite »²⁰⁵³. Dans la définition deleuzienne de la ligne de fuite, c'est son haut degré de fluidité et de connectabilité qui la caractérise : elle est profondément agissante²⁰⁵⁴ puisqu'elle a la double capacité de « se connecter avec d'autres lignes pour augmenter ses valences²⁰⁵⁵ » et celle de « faire fuir un système comme on crève

2049 Gilles Deleuze, « Anti-Céipe et autres réflexions », cours à Vincennes, 27/05/1980, 37'33, Transcription Frédéric Astier, URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68

2050 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 92-93.

2051 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, Paris, Seuil, 1988, p. 88-90.

2052 Georges Didi-Huberman, *Phalènes. Essai sur l'apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 105.

2053 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 280.

2054 En cela, elle se distingue de deux autres sortes de lignes, les *lignes binaires* segmentant l'existence selon des caractéristiques qui figent et séparent – à l'exemple des étiquettes femme et falaise – et les *lignes moléculaires*, porteuses d'élans infimes qui viennent fêler les lignes binaires. Voir Philippe Mengue, « Micropolitique », dans *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, dir. Robert Sasso et Arnaud Villani, Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps 2003, p. 254.

2055 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 280.

un tuyau²⁰⁵⁶ ». Dans les descriptions sonyennes, la ligne de fuite pourrait être l'instrument de la co-existence et le gage d'un élargissement du réel, que l'écrivain appelle de ses vœux.

En somme, la ligne de fuite deleuzienne rejoint la définition de l'« esthétique de la terre » telle que la conçoit Édouard Glissant lorsqu'il souhaite qu'elle puisse être une « esthétique de l'intrusion, [...] esthétique de la rupture et du raccordement »²⁰⁵⁷. C'est d'ailleurs ce que Sony semble accomplir dans ses derniers textes, en suivant le trait de côte des promontoires rocheux. La ligne de crête est une ligne de fuite propice aux irrutions bouleversantes, qui offre aussi des possibilités d'assemblage pour constituer le peuple de la falaise sonyenne. Je pense ici à l'analyse particulière que Marielle Macé fait du verbe peupler dans son ouvrage *Styles. Critique de nos formes de vie*, inspirée elle aussi de Georges Didi-Huberman. Reprenant l'idée de Didi-Huberman, selon qui le sillage témoigne notamment de l'action de « zébrer le ciel d'un éclair ou d'une flamme²⁰⁵⁸ », Marielle Macé soutient que le trajet est une forme de peuplement de l'espace « sans pourtant le remplir²⁰⁵⁹ ». Elle s'appuie sur le poème d'Henri Michaux « L'oiseau qui s'efface » pour montrer l'importance de ce qu'elle appelle le « côtoïement » fugace entre le poète et l'oiseau, se rejoignant un instant pour suivre une même piste : habiter en traversant et en animant sans occuper, tel est le sens qu'elle donne au verbe *peupler*. Cette analyse de l'approchement transitoire des êtres entre en écho avec la marche d'Estina Bronzario, d'autant plus que dans le mot *côtoïement* que choisit Marielle Macé on voit poindre la *Côte* sonyenne.

7.1.3 La puissance d'une « brindille de matière »

Sony, est-ce que tu es un désespéré ? Je dis, non, non ! Non, non. J'allume des incendies moi, [...], j'allume des incendies spirituels. On en a besoin, il faut allumer des incendies spirituels partout. Et l'incendie ne commence partout, ça commence par une tige d'allumette d'abord²⁰⁶⁰.

En 1987, dans son entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, Sony rapporte une conversation qu'il a eue avec le Secrétaire général à la Francophonie, « un vrai homme de gauche²⁰⁶¹ », comme il le décrit. Faisant l'éloge d'une simple allumette comme métaphore d'un texte ou d'un mot, l'écrivain affirme sa foi dans la force de propagation de sa littérature qui peut provoquer de grands événements. La volonté de contact et de co-existence de Sony

2056 Gilles Deleuze, *Dialogues*, op. cit., p. 151.

2057 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 166.

2058 *Ibid.*

2059 Marielle Macé, *Styles*, op. cit., p. 100.

2060 Sony Labou Tansi, entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, cf. *supra*. [archive audio], 1'45"30-1'02"20. (transcription personnelle).

2061 *Ibid.*

doit donc également se penser en termes de contagion littéraire. À ce titre, il me semble que la « poétique de la contagion²⁰⁶² » de Sony analysée par Nicolas Martin-Granel se joue aussi au niveau syntaxique, notamment dans les métaphores en *de*, à l'exemple de la « tige d'allumette ». D'une part, ces images constitueraient les traits stylistiques confirmant la poétique sonyenne de la contagion. D'autre part, elles seraient elles-mêmes des lieux premiers de contagion, grâce à la préposition *d e* qui agirait comme un vecteur de propagation.

En effet, nombreuses sont les expressions métaphoriques sonyennes qui reposent sur l'association entre un nom-tête végétal, référant à une petite quantité – *tige*, *brindille*, *grain(e)* –, et un complément du nom qui en détermine le contenu. Il s'agit d'emplois quantitatifs des métaphores en *de*, où la quantité référencée par le N1 (de mesure, de volume, ou de forme) est infime. Cependant, grâce à l'association du N1 avec le N2 qui détermine la nature du réel quantifié, la métaphore décuple les effets de l'infinitésimal, pour atteindre la puissance des « incendies spirituels » dont parle Sony. En opérant un glissement entre la petitesse fragile et la force, les métaphores quantitatives ainsi formées relèveraient de la magie sonyenne : grâce à la préposition *de* qui établit des associations langagières – comme autant de co-existences ou de proximités entre les mots –, les dimensions du réel qu'elles décrivent se trouvent élargies.

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Gracia écoute le chant du « grain de sable qui fête son entrée dans les vagues²⁰⁶³ » et lit l'imminence de la revanche de l'eau sur « chaque grain de pierre²⁰⁶⁴ ». S'il ne s'agit pas de métaphores, la mention du *grain* en position de nom-tête insiste sur la petitesse des éléments minéraux composant la Côte, déterminés par les N2 *sable* et *pierre*. Ici, c'est surtout le contexte textuel qui amplifie l'importance de ces infimes quantités de matière, montrant que la moindre petite parcelle de la réalité témoigne de toutes les possibilités de l'existence. Le grain de sable donne à la mer sa saveur musicale et exprime sa joie de co-exister avec les vagues. Quant au grain de pierre, il transmet une prophétie et rappelle l'importance de l'environnement des falaises pour Valancia, puisque la ville côtoie la pierre, l'ardoise et l'eau. Ainsi, l'attention portée aux minuscules grains du monde naturel révèle toute l'amplitude de la réalité.

On peut également trouver le nom-tête de quantité *brindille* dans des expressions descriptives de la Côte. Par exemple, dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et *Le*

2062 Nicolas Martin-Granel, « Une poétique de la contagion », *art. cit.*

2063 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 181.

2064 *Ibid.*, p. 188.

Commencement des douleurs, on relève respectivement les métaphores quantitatives « chaque brindille de matière²⁰⁶⁵ » et « une brindille de basalte calcinée²⁰⁶⁶ ». Le N1 *brindille* est un terme végétal qui, par glissement de classe lexicale, réfère à une petite quantité. Les compléments matériels *matière* et *basalte calcinée* ne sont pas actualisés et ils spécifient ainsi le N1 *brindille*, en sélectionnant ses traits de forme et de faible volume, plutôt que le sème végétal. Les métaphores indiquent donc la quantité infime du réel qui est prise en compte, voire sa fragilité. En outre, le N1 végétal est associé à des N2 minéraux, ou plus généralement matériels. Bien que dans ces emplois quantitatifs le nom *brindille* soit partiellement désémantisé, ces images font apparaître deux mondes, reliés par la préposition *de*. Ce faisant, la vulnérabilité dénotée en langue par le nom *brindille* reçoit une nouvelle référence. D'ailleurs, dès lors qu'on la replace dans le contexte des récits sonyens, la tige ténue se révèle porteuse d'un fabuleux enchantement. Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* par exemple, les désirs échauffés par la grève érotique manifestent « le grand manège de l'âme » qui « semble fonder un monde à l'intérieur de chaque brindille de matière »²⁰⁶⁷. Non seulement la métaphore relie les mondes végétaux et charnels, mais elle porte aussi en elle l'animation infinie de la matière. Le lyrisme enthousiaste des habitants de Valancia, qui donnent libre cours à leur volupté sur le sable blanc, vient d'ailleurs encore amplifier cette révélation. De la même façon dans *Le Commencement des douleurs*, la falaise Pietro Escobar s'est effondrée et il n'en reste plus qu'une « brindille de basalte calcinée », que les habitants d'Hondo-Noote surnomment également « la main de la comète »²⁰⁶⁸. Cette deuxième métaphore donne une ampleur cosmique au squelette foudroyé de la falaise, révélant la force tellurique de la « brindille » dès lors qu'elle co-existe avec la pierre. Les métaphores sonyennes créent donc un nouveau monde dans lequel le réel, qui apparaît pourtant dans toute sa fragilité, se trouve amplifié.

Il en va de même pour la petitesse d'un « grain de sel » de la pièce de théâtre *Monologue d'or et noces d'argent*, à laquelle Sony confère la puissance d'une révolte infinitésimale²⁰⁶⁹ :

Charlotte. – Qu'est-ce qui manque alors dans ce trou-du-cul de la mort ?

Le vieillard. – Un grain de sel, c'est tout. Les choses ici sont fades. Il suffirait d'un grain de sel pour que cet endroit paumé se remette à fleurir, à écarter les senteurs de la mort et du démon. Un grain de sel pour briser ce pourrissement général, essayer cette majesté de poussière et défier la toute puissance de la supputation. Pour vaincre ce moisi luxuriant, il suffit d'un tout petit grain de sel. (*Silence*) Et en

2065 *Ibid.*, p. 135.

2066 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 90.

2067 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 135.

2068 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 90.

2069 Voir Alice Desquilbet, « La révolte balbutiante contre l'homme-monstre dans la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* de Sony Labou Tansi », art. cit., p. 251.

plus des merveilles du passé, la cinémathèque compte quelques courts-métrages de ma propre fabrique²⁰⁷⁰.

La métaphore du grain de sel désigne la révolte de l'imagination contre la supputation. L'antithèse entre « le moisi luxuriant » et « un tout petit grain de sel », entre la puissance et l'infime, renverse les échelles instituées. Le plus petit écart peut avoir une grande portée à cause de la contagion qu'il risque de créer, comme le montre par exemple la cinémathèque que le vieillard maintient ouverte dans ce lieu désert. On se souvient que le vieux Georges s'enthousiasme des manifestations naturelles, qui donnent au village désert de Carmanio toute sa magie : « c'est obliquement sublimant²⁰⁷¹ », commente-t-il à propos des secrets que le soleil vient chuchoter la nuit à l'oreille de l'arbre. Le grain de sel, c'est donc l'infinitésimal contagieux, qui crée l'oblique et la surprise. De façon métaphorique, le grain de sel évoque également les jeux de langage ou les mots d'esprit, apanage de l'écrivain, ainsi que la parole de Dieu « Vous êtes le sel de la Terre²⁰⁷² », de l'Évangile de Matthieu. En l'occurrence, il fait référence à la puissance de l'Amour, qui rend aux hommes leur saveur. Dans la pièce effectivement, Colette se sacrifie à la fin en se mariant avec l'homme-monstre, par amour pour l'enfant condamné à mort par les envahisseurs. Et ce grain de sel amoureux a pour double conséquence de sauver l'enfant, mais aussi de faire cesser son bégaiement. Il va ainsi prendre la suite du vieux Georges et défendre l'arbre. Un tel grain de sel fortifie donc la résistance de l'enfant, que Colette désignait pourtant métaphoriquement comme « une tige qui vacille aux portes de l'existence²⁰⁷³ ».

Chez Sony, *tige*, *brindille* et *grain* semblent donc être les alliés d'une écriture qui célèbre la magie de l'existence. En s'appuyant sur ces allumettes contagieuses, les métaphores sonyennes valorisent le vulnérable et célèbrent la fabuleuse puissance de vie qui se loge dans l'infinitésimal.

Par ailleurs, les emplois quantitatifs du vocabulaire naturel dans les métaphores en *de* nourrissent les jeux langagiers de Sony. S'ils participent du comique de mots, ils ont aussi une indéniable portée éthique, voire politique.

Dans la pièce *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* par exemple, la tirade de Zooam dans la scène d'exposition use des détours de ces métaphores pour expliquer pourquoi les personnages ont pris la mer, à bord de l'Adamantine :

2070 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 21-22.

2071 *Ibid.*, p. 23.

2072 Évangile selon Matthieu, 5, 13-16 « En ce temps-là, Jésus disait à ses disciples : "Vous êtes le sel de la terre. Mais si le sel devient fade, comment lui rendre sa saveur ? Il ne vaut plus rien : on le jette par terre et il est piétiné par les gens" ».

2073 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 50.

ZOOAM. – On a bien fait de partir... Qu'est-ce qu'on avait encore à Belmonta ? Des trous... avec un semblant de vie qui puait l'anis. Treize cents tombeaux, un pied de mer tordu, une énorme jungle de trahisons... Rien ne tenait plus à rien... Tout partait ! ... Et dans cette jungle, la forfaiture majuscule, celle qui riait comme la foudre : nous étions des rois. Les rois du faux et de la menterie. Les champions de la honte. ... C'est toi, Mamab, qui le premier a pensé au départ. Parce que, disais-tu, Belmonta entravait la respiration. Nous avons vendu la maison pour acheter un océan de mer. Le voici votre béant trésor océanique ! (*Il crie*) J'ai envie de rire, d'une étincelle de cœur, d'un tout petit surcroît de sève ! Je bataille à mordre un morceau de vie sur l'Adamantine, votre beau bateau insipide. Mettez, s'il vous plaît, un brin d'âme sur ce bateau.

Le discours de Zooam est émaillé d'images qui lui donnent un style maniériste presque comique. Le « pied de mer tordu » et l' « énorme jungle de trahisons », qui constituaient le royaume des « rois du faux et de la menterie » ou autres « champions de la honte », sont délaissés au profit d'un redondant « océan de mer ». Dans ces nombreuses métaphores en *de*, les N1 *pied*, *jungle* et *océan* ont un emploi quantitatif évocateur, puisqu'il s'agit de décrire l'ampleur de la forfaiture qui caractérise Belmonta, cette nouvelle Sodome. Mais cette façon que Zooam a de tout quantifier devient comique lorsque le N1 *océan* est déterminé par la *mer*.

Cependant, au gigantisme négatif de la *jungle* et de l'*océan*, dans lequel les personnages se sont perdus moralement et physiquement, répond l'infime l'espoir que la vie survienne dans « une étincelle de cœur », « un tout petit surcroît de sève », « un morceau de vie » ou bien « un brin d'âme ». Là encore, l'accumulation des métaphores crée un effet comique. Dans la mesure où Zooam désabusé supplie de façon grandiloquente ses compagnons de voyage de modifier leur humeur d'à peine un iota, le désespoir qu'elles expriment n'est pas dénué d'ironie. Or, ces métaphores quantifiantes révèlent aussi que les N2 *cœur*, *sève*, *vie* et *âme* demeurent, même à l'état minuscule. Pour les faire advenir, il suffit d'un simple rire, d'une seule morsure ou d'un infime effort. Ainsi, les métaphores en *de* décrivent le nouveau monde de l'Adamantine, en quantifiant l'immensité du désespoir contre de minuscules doses d'espoir. Ce faisant, elles s'emploie à qualifier des formes d'espérance, même dans ce qu'elles ont de plus infime, comme autant de manière de résister. Et puisqu'en quantifiant l'infinitésimal, elles en révèlent l'ampleur infinie, les métaphores sonyennes seraient finalement moins quantifiantes que qualifiantes.

Enfin, d'autres métaphores construites sur des petites portées en elles la puissance d'une satire politique. C'est notamment le cas des « quelques graines de feu²⁰⁷⁴ », que Sony sème dans un long et puissant poème, « Poème pour une castrée ». Le poète s'adresse aux pays membres de l'ONU et il commence par une supplique, « Ne nous chassez pas du monde » :

2074 Sony Labou Tansi, « Poème pour une castrée », *Sous adresse*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1218.

Bushés et gazés
 Nous n'avons même pas entendu
 l'alarme sonner
 nous faisons la promotion
 de quelques graines de feu
 nous avons exercé
 avec un incomparable talent
 notre métier de castré
 marchant pieds au vent²⁰⁷⁵

La métaphore des « graines de feu » pourrait désigner de façon amère les derniers sursauts de la guerre froide qui occupent encore tous les pays de l'ONU au début des années 1990. L'image tient ensemble la mesquinerie et la dangerosité d'une diplomatie du plus fort, rendue aveugle aux castrations humaines qu'elle engendre, notamment dans les pays « chass[és] du festin / de David Eisenhower²⁰⁷⁶ », qui ont été « saignés à sperme égal²⁰⁷⁷ ». Se référant à la course à l'armement nucléaire, les « graines de feu » pourraient métaphoriser la puissance des minuscules atomes des bombes atomiques. Les pays des deux blocs en font commerce pour rivaliser militairement, mais aussi économiquement puisque « la promotion de quelques graines de feu » peut se révéler lucrative. À la fin du poème, Sony décrit le résultat de la germination de ces graines explosives, annonçant « la liquidation finale de ce monde²⁰⁷⁸ ».

De même, l'image de la « liquidation finale » apparaît à deux reprises dans *Le Quatrième côté du triangle*, que Sony écrit en 1988. Le poète y exprime son désir de « liquider le tralala atomique / entre Moscou et Washington²⁰⁷⁹ », qui rappelle le « Poème pour une castrée ». Puis, dans un autre poème du recueil, il évoque la mort de la vie :

liquidation
 finale
 où l'homme
 vient pour inexister
~~chaque graine~~
 de²⁰⁸⁰

Le texte s'achève sur la suspension d'une complémentation en attente. Aussi ne saura-t-on jamais de quelle graine l'homme a besoin pour résister aux liquidations finales atomiques et poétiques, et ainsi ne pas « inexister ». Le poème s'achève sur une biffure, comme si la mort du monde entrevue par le poète arrêta le pouvoir de la germination poétique.

Chez Sony, la puissance des atomes est donc infiniment dangereuse, parce qu'une graine est appelée à pousser et à grandir. Or, si les graines atomiques portent en elles une puissance infinie, pourquoi ne pourrait-il pas en être de même pour un simple grain de sel ?

2075 *Ibid.*

2076 *Ibid.*, p. 1216.

2077 *Ibid.*, p. 1217.

2078 *Ibid.*, p. 1218.

2079 Sony Labou Tansi, « 11 », *Le Quatrième côté du triangle*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 1098.

2080 Sony Labou Tansi, « 22 », *Le Quatrième côté du triangle*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 1130.

Finalement, l'imaginaire de la germination irrigue le style de Sony dans de nombreux textes et il constitue un aspect éco-poétique important de son écriture. D'ailleurs, Céline Gahungu parle d'une « écriture de la nature » chez Sony, caractérisée par ses thématiques environnementales mais aussi par sa manière de « performer la nature dans ses écrits » : « les lacs de la végétation, la luxuriance de la forêt tropicale, les sinuosités du fleuve », dit-elle, « il suffit d'ouvrir ses cahiers manuscrits pour les voir sur les pages »²⁰⁸¹. Et elle insiste notamment sur le fait que l'écriture sonyenne repose sur la pratique toute végétale de la greffe – ou plutôt de la bouture. Au-delà des aspects thématiques et génétiques relevés par Céline Gahungu, la germination informe également le style d'écriture de Sony, pour faire advenir la magie du réel que l'écrivain perçoit.

D'une part, dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la sorcière Fartamio Andra rêve de l'assassinat d'Estina Bronzario et s'inquiète, car « le rêve, c'est la graine de la réalité »²⁰⁸². Dans cette métaphore en *de*, la présence du dét2 actualise la référence du N2 *réalité* et oriente le sens de la métaphore sur elle. Tout se passe comme si la préposition *de* illustrait le processus de germination, qui change la *graine* en *réalité*. La métaphore crée une nouvelle référence du nom *graine*, non seulement parce qu'elle l'associe aux potentiels de la réalité mais aussi parce qu'elle relie le rêve et le réel, en montrant que le premier est à l'origine du second.

D'autre part, la magie de la « fabuleuse réalité » qu'entrevoit Sony est surtout le fait du monde naturel, on ne peut plus réel. Et c'est bien elle que les gens de la Côte célèbrent dans *Le Commencement des douleurs*, lorsque, en contemplant la « féerie » du point du jour, ils fredonnent cette « cantate vieille comme notre terre », aux accents érotiques :

*Sur la semence du monde
Mon coeur est posé comme une main
Que demain encore la graine
S'envergue et la lumière fusera
Et le sang coulera pour saigner le fleuve
Les femmes sont si belles
Hommes du pays de Hondo-Noote
Aiguisez votre brindille
Mais avant tout
Regardez le soleil dans les yeux
Il vient faire l'amour avec
Le monde entier
Hondo-Noote va chanter
C'est aujourd'hui le temps d'aimer*²⁰⁸³

2081 Céline Gahungu, « Sony Labou Tansi et le cosmocide », *Diacritik*, entretien vidéo, 16 juillet 2019, 4'45"-6'05". URL : https://www.youtube.com/watch?v=_HWBKx6zqUQ

2082 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 101.

2083 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 69-70.

L'emploi fréquent de la préposition *de* dans le style de Sony est un ferment de l'esthétique de l'irruption des êtres vivants dans ses textes et elle témoigne de sa volonté de les faire co-exister dans la syntaxe. Les métaphores en *de* me semblent être l'une des manières de ménager une place aux différents existants dans l'écriture sonyenne et d'accorder de l'importance à ce qui pourrait sembler vulnérable : les métaphores de Sony font bien apparaître des complémentations entre des existences. Ainsi s'élabore le style écopoétique sonyen, créant une communauté biotique où tous les élans de la vie co-existent, pour lutter contre l'absurdité de la « liquidation finale » du monde sous toutes ses formes. Il faut donc prendre au sérieux les métaphores sonyennes : loin d'esthétiser le réel qu'elles décrivent, elles rendent justice à la force de la vie et à son amplitude, pour rendre compte de sa magie « de la façon la plus correcte possible²⁰⁸⁴ ».

7.2 Proximités éthiques : le poète « en petit frère du monde »

je deviens plus que
moi
parce qu'il y a fuite
et je m'explique
en petit frère du
monde²⁰⁸⁵

Dans le chapitre 1 sur *Machin la Hernie*, on a montré qu'une parole poétique se fait entendre dans le récit, en contrepoint des discours hernieux. À la différence du dictateur qui s'accapare et réduit tout à la dimension de sa hernie, une autre manière d'exister se fait jour, où la complémentation remplace l'accumulation. À ce titre, la métaphore du poète résistant « en petit frère du monde » est emblématique. Non seulement elle crée une généalogie écopoétique, mais en plus elle élargit l'identité du *je* qui n'a rien à voir avec une ontologie de type expansionniste²⁰⁸⁶. Elle souligne au contraire la complicité qui existe entre le *je* et le monde, ce qui permet au poète de réellement exister. D'ailleurs, on a également montré que « l'existence ne devient existence que lorsqu'il y avait présence en forme de complicité²⁰⁸⁷ »,

2084Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? », *art. cit.*, p. 156.

2085Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, *op. cit.*, p. 196.

2086Sur l'expansion des ontologies modernes (individualisme, croyance en la science, croyance en l'économie, croyance en la réalité), voir Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, *op. cit.*, p. 133-141.

2087Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 179.

comme Chaïdana et Martial en font l'expérience au début de leur vie de solitude dans la forêt dans *La Vie et demie*. Dans la syntaxe, la complicité entre le poète « petit frère » et le « monde » s'exprime bien par la complémentation. Dès lors, si on lui enlevait le *monde*, le *je* serait incomplet, ou moins que lui-même. À ce titre, dans l'écriture sonyenne, la complémentation entre les êtres serait le gage d'une identité élargie, d'un plus que soi.

Les complicités d'existence sont en particulier mises en œuvre lorsqu'il s'agit pour Sony de parler de son identité d'écrivain et elles s'expriment notamment par des complémentations nominales. En sus d'établir des relations entre lui et le monde, elles permettent à Sony de s'éprouver plus complètement vivant. On pourrait ainsi souscrire à l'idée développée dans le dernier roman d'Alain Damasio, *Les Furtifs* :

l'enjeu n'est pas juste d'être « relié » ou d' « aimer la nature » mais de sentir le vivant vibrer verticalement en soi, parce qu'il sollicite en nous, enfin, nos ascendances animales et nos affects végétaux²⁰⁸⁸...

7.2.1 « Mention de crapaud » et « titres de crabe » : les totems animaux de Sony

Voici mes genoux
toi qui me jeta sur terre
comme un grain de terre –
néant ou infini
[...]
Pour jouir des fureurs animales
sans être animal
tout à fait –
Je galope cours aime et hais.
Presque-singe Presque'âne –
Puis je descends du côté de la fontaine
Voir le rêve blanc des nénuphars
tremblants.
[...]
Continuez ! Pleurez dans l'eau
Je pleure dans l'air – dans le vide
comme le ciel.
Continuez nénuphars
Je viendrai toujours voir ;
Si vous êtes là,
Jusqu'aux aisselles dans le froid –
~~Vous touchez la rivière~~
Nénuphars ! Ne vous frottez
plus les yeux
Ne me tournez plus le dos
Je suis nénuphar dans l'air²⁰⁸⁹.

Dès les poèmes des années 1970, le poète sonyen s'associe aux éléments naturels, par le biais de comparaisons ou de métaphore. Dans la « Trente-neuvième promenade » de son premier recueil *Vers au vinaigre*, il se compare à un « grain de terre », puis se métamorphose

2088Alain Damasio, *Les Furtifs*, op. cit., p. 610.

2089Sony Labou Tansi, « 39ème promenade », *Vers au vinaigre*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 132-133.

en « nénuphar dans l'air ». Le poète est alors un visiteur de la nature qui éprouve les mêmes sentiments qu'elle, depuis la tristesse des nénuphars jusqu'aux colères animales, oscillant entre l'espoir d'une existence infinie et la peur du néant. Ce faisant, le *je* établit sa proximité avec ses prochains naturels, plutôt que de s'identifier totalement à eux : s'il n'est pas un « grain de terre », il y ressemble ; bien qu'il soit habité par la même frénésie que les bêtes, il n'en est cependant pas une ; même s'il se voit comme le prochain des nénuphars mélancoliques, il n'appartient pourtant pas à leur milieu aquatique. Le poète sonyen est donc un être vivant placé sur la terre par le Créateur, au milieu d'autres êtres vivants qui sont ses semblables – ses prochains – sans être tout à fait lui, et avec lesquels il co-existe. Ainsi les promenades poétiques de jeunesse apparaissent-elles comme l'occasion de quêtes existentielles, à la fois spirituelles et sensibles. En se comparant aux autres existants, Sony s'interroge sur la place de l'être humain sur la terre, lui qui, comme Diogène, se demande « où est l'homme²⁰⁹⁰ ». Les poèmes oscillent ainsi entre l'humilité du contact poétique avec la terre – suivant l'étymologie de l'*humus* – et l'affirmation d'une existence humaine sublime. À cet égard, les totems animaux que se choisit Sony dans ses poèmes de jeunesse symboliseraient moins des métamorphoses du poète-animal, qu'ils n'exprimeraient sa quête de l'humanité, qui s'intensifie dans les années 1980-1990.

Dans les poèmes de la fin des années 1970, le bestiaire sonyen se compose notamment d'amphibiens ou de mollusques et de crustacés. Bien que les recueils poétiques de cette décennie soient également peuplés d'oiseaux – surtout de chouettes, de mouettes et d'hirondelles – ainsi que de crocodiles et de chiens, ou encore de grillon, mouche, asticot, lucioles et vers de terre, les animaux auxquels Sony s'identifie sont liés à l'humus. Le crapaud, le lézard, la salamandre, ou encore le crabe constituent ainsi des « grades d'homme²⁰⁹¹ » auxquels le poète se trouve confronté. Aussi le poète congolais ne s'inscrit-il pas tout à fait dans le champ de la zoopoétique, tel que le définit Anne Simon²⁰⁹² ou tel qu'en parle par exemple Marie Vigy²⁰⁹³. Dans les recueils poétiques *Ici commence ici* et *L'Acte de*

2090 Sony Labou Tansi, « 39ème promenade », *Vers au vinaigre*, *op. cit.*, p. 69

2091 Sony Labou Tansi, « Poème deux », *Ici commence ici*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 611.

2092 « je souhaitais, pour ma part, prendre au sérieux ce que les textes me disaient, à savoir qu'ils me parlaient d'animaux « en tant que tels » (cela sonne déjà comme un paradoxe très complexe). Je voulais aborder Moby-Dick pour ce qu'il était : un cachalot, blanc qui plus est... » : Anne Simon, dans Denis Bertrand et Raphaël Horrein, « Entretien sur la zoopoétique avec Anne Simon – Animaux, animots : « ce n'est pas une image ! » », *Fabula / Les colloques*, La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5368.php>

2093 Marie Vigy, « La saisie et l'échappée : enjeux de la représentation animale dans l'œuvre d'Henri Michaux », *art. cit.* Elle s'attarde notamment sur les comparaisons employées par Michaux pour introduire le poisson-vache dans son poème et qui, en fait de description, sont autant d'« outil de dépaysement » qui éloignent les lecteur·trice·s de la représentation naturaliste de l'animal.

respirer (version 1 et version 2), on retrouve des variations des formules « cette mention de crapaud », « ce grade de lézard » ou « ces titres d'homme ». Le retour des mêmes images dans les trois recueils s'explique par le fait qu'ils sont écrits autour de l'année 1978 et se trouvent ainsi « apparenté[s], au point de prendre place dans le même dossier génétique²⁰⁹⁴ », comme nous l'apprend Nicolas Martin-Granel. Les métaphores animales en *de* sont toutes construites à partir de N1 classifiants – *grade, titre, mention, fonction* – et de N2 humains ou animaux, qui les déterminent.

Dans *Ici commence ici* qui semble être le recueil le plus ancien des trois, le « poème deux » commence comme un conte par « il était une fois ». Cependant, l'entrée dans le merveilleux est retardé par le fait qu'il s'agit d'une « fois fragile [...] / où les choses étaient mal habitées²⁰⁹⁵ ». En effet, Sony décrit les conditions de vie déplorables des êtres humains qui, comme lui, résident dans les ruelles défoncées des villes qu'ils ont gagnées avec l'exode rural et où ils sont réduits à l'état de crapaud. Or, peu à peu, le poème gagne en intensité, à mesure que le poète et ses camarades « défonc[ent] la matière avec des gestes majuscules²⁰⁹⁶ ». À ce moment, le titre du recueil *Ici commence ici* se trouve en partie expliqué par l'affirmation qu'« ici commencent d'incorrigibles vivants » :

Il était une fois...
oh que l'espoir est inhabitable...
il était une fois
[...]
je me dévierge à féconder cette fois
atomique
où le ciel sortait des ventres
je me coupe le souffle à engrosser
la boue
s'il vous plaît... tendez-moi ces grades d'homme
qui beuglent au fond
de vos villes
tendez-moi cette mention
de crapaud
ces titres de crabe
s'il vous plaît
versez tout à mon compte de singe
par intérim... Mais...
il était une fois
[...]
je dirai à toute voix
à voix fendre
la dislocation du mensonge humain
au fond de la chose humaine
J'irai par les routes et sur les villes
distribuer mon odeur comme un tract
Alors germera
ma fonction de salamandre

2094 Nicolas Martin-Granel, présentation du recueil *Ici commence ici*, dans Sony Labou Tansi, *Poèmes*, op. cit., p. 607.

2095 Sony Labou Tansi, « Poème deux », *Ici commence ici*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 610.

2096 *Ibid.*, p. 615.

sur nos grades de crapaud...
 chantant cette fois fracassante
 qui fut ciel en nous
 [...]

Mais ici commencent d'incorrigibles vivants
 et même si nos têtes
 demandent des réparations
 coûteuses
 même si nous habitons
 l'herbe et les feuilles
 au moins... nous vivons
 à l'insu de la matière
 en duel... et
 chaque soir
 et chaque matin nous annexons l'inhabitable
 [...]

ne vous étonnez pas si nous
 avons volontairement dépassé
 la vie
 si nous sommes devenus chair forte
 dans votre monde de formalités [...] ²⁰⁹⁷

Le poète s'entête à mettre de la vie partout, même dans les bombes et la boue, pour lutter contre le désespoir et le mensonge. Parcourant le pays et le monde, il va à la rencontre des êtres humains déçus, que l'on a voués à une existence de crapaud dans la boue tropicale. En effet, le parallélisme syntaxique entre « ces grades d'hommes », « cette mention / de crapaud » et « ces titres de crabe » en fait des équivalents. Le poète plonge au cœur des cités humaines pour appeler à lui les existences en manque d'humanité. Aussi reçoit-il lui-même la « mention de crapaud », étant déjà réduit à un « compte de singe / par interim ». Recensant tous les stigmates de son peuple, Sony s'efforce alors de les retourner sur eux-mêmes : à mesure que cette « fois fragile » se change en une « fois forte » au cours du poème, la « mention / de crapaud » laisse peu à peu augurer une « fonction de salamandre », symbole du feu et de la régénération²⁰⁹⁸. Ainsi, le poète accepte, voire revendique, les misérables grades humains de batraciens, dans l'espoir de les sublimer. De la même façon, les crapauds des villes qui « beuglent » au début du poème se mettent finalement à « chant[er] cette fois fracassante / qui fut ciel en nous ». Le poète fait de ces méprisables grenouilles des symboles du ciel sur terre, comme si leurs cris qui retentissaient après la pluie – dans les ruelles boueuses de Brazzaville notamment – étaient d'origine céleste. Cependant, il ne les ôte pas de leur milieu de vie boueux : il en fait au contraire un signe de vie entêtée – « incorrigible » – car habiter « l'herbe et les feuilles » est le gage d'une lutte avec la matière, et donc d'une existence bien plus glorieuse et intense. Vivre en crapaud dans la boue, c'est bien « annexer l'inhabitable » : c'est lutter avec la boue pour, selon le geste poétique de Sony, l'« engrosser » de la vie. Aussi n'est-ce pas anodin que la fin de l'extrait

2097 *Ibid.*, p. 610-614.

2098 Voir la devise *nutrisco et extinguo* sur l'emblème de François Ier.

du poème abolisse les métaphores animales classifiantes des *titres*, *mentions*, ou autres *grades* « dans votre monde de formalités », pour n'en garder que la vie. Comme plus tard dans « L'Empire de l'eau », le jeune poète sonyen se fait déjà le porte-parole enragé et le témoin émerveillé « d'une vie qui lutte à végéter au fin fond de la ténèbre tropicale²⁰⁹⁹ ».

Ensuite, les deux versions du recueil *L'Acte de respirer* reprennent le poème « Il était une fois » d'*Ici commence ici*, en proposant des variantes. On y retrouve les supplications du poète qui demande qu'on lui tende les titres, grades et mentions d'animaux honteux. Dans le premier poème de *L'Acte de respirer* (version 1), les mêmes formules obsédantes se font entendre :

ce
titre
d'homme
qui
gravite
au
fond
de
la
ville
Tendez-moi
cette
mention
de
lézard
et
ce
grade
de
crapaud²¹⁰⁰ —

La métrique est brisée et les compléments du nom animaux se trouvent dissociés de leur nom-tête de formalités. Le poète tient ainsi sa promesse de dire « à voix fendre / la dislocation du mensonge humain », qu'il avait formulée dans *Ici commence ici*. Des variantes sont d'ailleurs introduites dans les métaphores en *de*, puisque « homme » devient un « titre » au lieu d'un « grade », et « crapaud » un « grade » au lieu d'une « mention ». Ces modifications pourraient être le signe que le poète s'efforce de redonner une dignité à l'humanité, tandis que les amphibiens sont présentés comme des rôles sociaux que certains humains sont obligés de jouer. Or, tout l'enjeu consiste à comprendre si ces grades animaux sont revendiqués ou non par Sony.

Dans la suite du poème, Sony poursuit ses contes en répétant « il était une fois » et en faisant alterner des fois « malheureuse », « imbécile », « cassante » ou « morte », avec

2099Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », *op. cit.*, p. 1240.

2100Sony Labou Tansi, « I », *L'Acte de respirer* (version 1), dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 662

d'autres fois « géante[s] » où la vie dépasse la matière et la mort. Or, le passage qui raconte l'existence des peuples humains serait de ces fois éclatantes :

il était
une fois
des peuples
des races des hommes des femmes...
qui revendiquaient
la
fonction
de
crapaud
et
la mention
de
léopard
et
le
rôle
de vipère²¹⁰¹

Sony semble faire l'éloge de la revendication des classes animales par les peuples dominés, mais aucun marqueur de l'épidictique dans le poème ne vient confirmer cette hypothèse. Seule la « mention de léopard » pourrait constituer un indice, dans la mesure où Sony se revendique lui aussi du « totem léopard²¹⁰² ». Or, l'axiologie du félin n'est pas stable : si « dans la cosmogonie Kongo, la puissance est donnée à la panthère²¹⁰³ », le léopard est aussi le totem de Mobutu. D'ailleurs, les textes sonyens du milieu des années 1980 révèlent l'ambivalence du léopard. Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* par exemple, les femmes qui s'unissent pour rendre justice à Estina Benta déplorent que « les hommes [soient] devenus des léopards²¹⁰⁴ ». De même, dans le recueil *930 Mots dans un aquarium* qui est contemporain du roman, le poète parle d'« une fois » où il y a eu « un homme / Nommé / Au grade de léopard », puis il ajoute « Mais cette fois-là / N'était pas la bonne »²¹⁰⁵. Dès lors que les peuples racisés du poème de Sony se réclament du léopard, ils pourraient se tromper suivant qu'ils choisissent la cruauté meurtrière et la puissance d'un *grade* militaire, au lieu d'invoquer la sagesse royale et la capacité de résistance de l'animal. De la même façon, la référence à la vipère n'est pas évidente chez Sony, dans la mesure où le poète salue « Cousin vipère²¹⁰⁶ » lors de ses promenades poétiques, mais refuse que son pays ne devienne un

2101 *Ibid.*, p. 672

2102 Lettre de Sony Labou Tansi, à Françoise Ligier, le 27 septembre 1983 : *Correspondance*, *op. cit.*, p. 263.

2103 « Dans notre cosmogonie Kongo, la puissance est donnée à la panthère. Le roi s'habille en peau de panthère. L'animal royal c'est la panthère. Et voilà pourquoi on nous appelle *bala bâ ngo* : les enfants de la panthère. *Kô ngo* : la piste des panthères. On dit panthère, mais c'est autant des léopards, c'est la même bête, en fait. Le romancier Wilfrid N'Sondé parle du "cœur des enfants léopards" Les enfants léopards, c'est nous, les *balaba ngo*... ». Voir Dieudonné Niangouna, « Retour sur *Machin la Hernie* de Sony Labou Tansi », *art. cit.*. Voir aussi Wilfried N'Sondé, *Le cœur des enfants léopards*, Paris, Actes Sud, 2007.

2104 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 27.

2105 Sony Labou Tansi, « Jeudi », *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 973.

2106 Sony Labou Tansi, « Les Machins », *Vers au vinaigre*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 402

animal rampant, « une vipère-Congo²¹⁰⁷ », dans son poème sur le Kongo. Finalement, pour comprendre la portée éthique des revendications animales des peuples du poème, peut-être faut-il se rapporter aux noms-têtes classifiants, sur lesquels le poète semble avoir travaillé au cours des différentes versions des recueils. D'une part, la « fonction de crapaud » des peuples fait référence à la charge qui leur incombe de vivre dans la boue et de témoigner de la présence du ciel en eux. D'autre part, la « mention de léopard » délivre une distinction, à connotation positive. Enfin, le « rôle de vipère » les invite à imiter un serpent placide qui mord surtout lorsqu'il est provoqué. Dans le sillage de la négritude, Sony pourrait revendiquer une sorte d'*animalité* des damnés de la terre, mais qui ne doit se faire ni aux dépens de leur honneur, ni au détriment de leur humanité.

Ainsi, les métaphores animales décrivent-elles des totems du poète sonyen ? Nous avons bien évoqué le totem léopard dont Sony se réclame dans l'une de ses lettres à François Ligier, mais qu'en est-il du crapaud, du crabe ou du singe qui lui sont imposés ? Dans *Par-delà nature et culture*, Philippe Descola définit le mode d'identification totémique comme le « noyau des propriétés physiques et morales identifiant chacun de ses membres²¹⁰⁸ ». D'après lui, la revendication d'un totem ne se fait pas selon un dénombrement d'attributs ou de propriétés communes, mais elle relève davantage de la synthèse. « L'identification totémique », explique Philippe Descola, « procède par adhésion massive et irréfléchie des existants du même moule ontologique »²¹⁰⁹. Le totem crée une classe d'êtres qui se regroupent en fonction d'une affinité, reposant sur une qualité partagée. Vue de l'extérieur de la classe, la relation totémique est métonymique ; considérée depuis l'intérieur du totem, les ressemblances entre les existants rassemblés sont de l'ordre de la métaphore.

Certes, le totem léopard de Sony indique une adhésion affective et physique à l'ontologie du félin, qui est l'être le plus prochain de l'écrivain. Cependant, le crabe ne remplit pas toutes les conditions des ressemblances métaphoriques du totem, comme le montre les références au crustacé dans la correspondance sonyenne. En laissant éclater « [s]a colère de crabe²¹¹⁰ » dans une lettre à Françoise Ligier, Sony témoigne d'une proximité morale avec l'animal à carapace qui pince et « piss[e] sur les préjugés²¹¹¹ ». Mais il se félicite aussi qu'« à Saint-Leu, on ne "crabe" pas²¹¹² », décrivant le « crabage²¹¹³ » de ceux qui

2107 Sony Labou Tansi, « Ngana Kongo », *Sous adresse*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1214

2108 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 418.

2109 *Ibid.*, p. 419.

2110 Sony Labou Tansi, Lettre à Françoise Ligier, le 27 septembre 1983, : *Correspondance*, op. cit., p. 263.

2111 *Ibid.*, p. 262.

2112 Sony Labou Tansi, Lettre à José Pivin, [sans date] : *Ibid.*, p. 36.

2113 Sony Labou Tansi, Lettre à Françoise Ligier, le 26 avril 1974 : *Ibid.*, p. 122. Voir aussi Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 25.

prennent la tangente, mentent pour parvenir à leur fin et « mord[ent] plus bêtement²¹¹⁴ ». À ce titre, le crabe ne peut être qu'un totem incomplet de Sony. Quant au crapaud, c'est un « titre » que le poète revendique lorsqu'il s'agit de provoquer un « tapage » qui « remue les méridiens »²¹¹⁵ :

J'ai
fatigué
les
cordes de la conscience
en
accédant — non
en
côtoyant mon
titre
de crapaud
Vous saviez bien
que
j'allais
désorganiser la génèse²¹¹⁶ —

L'épanorthose, qui corrige le verbe *accéder* en lui préférant le verbe *côtoyer*, révèle que le « titre de crapaud » fait moins référence à un totem ontologique qu'à une fonction provisoire du poète. En effet, Sony ne remplit son rôle de crapaud que pour bouleverser l'ordre injuste du monde : sa complicité avec l'amphibien n'est effective que lorsqu'il s'agit d'engrosser la boue en y mettant la vie, voire de la sublimer en « chantant cette fois fracassante / qui fut ciel en nous²¹¹⁷ », comme on l'a entendu dans *Ici commence ici*. Dans cette mesure, les crapauds et crabes seraient moins des totems sonyens que des formalités que le poète remplit, pour mieux les dépasser et « désorganiser la génèse ».

D'ailleurs, Sony affirmait déjà sa force de bouleversement dans le « Poème un » du recueil *Ici commence ici* :

Je dénigre la vie en dépassant
Ce monde tordu
Où je semble une vilaine
FORMALITÉ... simplement
Je reste
Ce mollusque herbacé
qui trouble la matière²¹¹⁸

Ici, la métaphore du mollusque ne désigne pas une ontologie mais une poétique. Le poète confère à cet animal la particularité d'être ancré dans un milieu – l'herbe –, sans le subir. Comme le crapaud, le mollusque est à la fois l'indice de la matérialité terrestre et de son dépassement. Finalement, les métaphores animales sonyennes indiquent surtout de « vilaines formalités », que le poète s'emploie à faire bouger. Elles ne figurent donc pas la

2114 Sony Labou Tansi, Lettre à Françoise Ligier, le 12 mai 1974 : *Ibid.*, p. 132.

2115 Sony Labou Tansi, « I », *L'Acte de respirer* (version 1), *op. cit.*, p. 666.

2116 *Ibid.*

2117 Sony Labou Tansi, « Poème deux », *Ici commence ici*, *op. cit.*, p. 613.

2118 *Ibid.*, p. 609.

métamorphose du poète en crapaud, salamandre ou crabe, mais elles expriment plutôt les interactions qu'il entretient avec eux. Si le poète se reconnaît dans les animaux de l'humus, c'est surtout parce qu'il appartient au même milieu boueux qu'eux : il se voit *comme* un crapaud ou un mollusque parce qu'il co-existe *avec* eux. Les métaphores animales associées au poète sonyen le situe donc dans le milieu équatorial humide, dans la proximité de la forêt et du fleuve. Ainsi, plus que l'ontologique totémique proposée par Philippe Descola, Sony se rapprocherait d'une anthropologie du milieu proposée par exemple par Tim Ingold, selon le modèle biologique de l'« ontgenèse²¹¹⁹ » qui pense l'être au monde comme une dynamique, en fonction des relations entre les existants d'un même milieu, qui luttent à vivre.

Au fil des poèmes, on comprend que Sony ne revendique pas des titres animaux pour se réclamer de la nature, mais pour affirmer son plus haut degré humanité. Aussi son rôle de crapaud dans les poèmes des années 1970 annonce-t-il surtout la « fonction [...] d'un révolté²¹²⁰ », qu'il embrasse avec entêtement dans les années 1980 et 1990. De ce fait, les animaux sonyens et le poète appartiendraient finalement à la même classe totémique des révoltés, qui s'affirme pleinement dans les derniers recueils poétiques sonyens.

En effet, le crapaud revient dans *Le Quatrième côté du triangle*, daté de la fin des années 1980. Sony y écrit un poème en hommage au cardinal Émile Biayenda, assassiné durant le sanglant mois de mars 1977 au Congo. Le poète s'interroge alors sur l'existence de son peuple comme « espèce rare / de figurants tragiques », qui constituent « déjà l'envers de l'humanité ». Ces réflexions politiques et décoloniales amènent Sony à revendiquer de nouveau la fonction de crapaud :

L'interrogation biologique
reste dure à cuire
qu'on me nomme
homme
au grade de crapaud
avec une âme novice
vissée
à toutes les malfaçons
obscènes
de l'humanité²¹²¹ —

2119Philippe Descola, Tim Ingold, *Être au monde. Quelle expérience commune ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 36.

2120« La naissance est un hasard et je ne me sens pas lié par cet état civil. Je suis citoyen de ce siècle. Mon métier c'est celui d'homme ; ma fonction celle de révolté ». Voir Sony Labou Tansi, entretien avec Bernard Magnier, *Équateur*, n° 1, octobre-novembre 1986. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 188.] Voir aussi la carte de visite de Sony, « Métier ? Homme / Fonction ? Révolté / Nationalité ? Afro-humaine / Nom ? Sony Labou Tansi » : Sony Labou Tansi, *La Chair et l'Idée*, *op. cit.*, p. 205.

2121Sony Labou Tansi, « 4. Pour Émile Biayenda » *Le Quatrième côté du triangle*, *op. cit.*, p. 1080.

La disposition des vers sépare le nom « homme » de la fonction de « crapaud ». Ainsi le poème fait-il d'abord entendre la demande de Sony d'être reconnu comme un humain. Et ce n'est que parce qu'il reçoit le nom d'homme que le poète peut ensuite représenter les aspects misérables et honteux de l'humanité, synthétisés par la formalité du « crapaud ». Le batracien n'est donc qu'une sous-classe du totem humain : il figure son « envers tragique » et ses « malfaçons ». Un tel crapaud-poète fait partie de l'humanité, puisqu'il en porte les maux. C'est bien ce que souligne l'homophonie entre *novice* et *vissée*, dont le sifflement fait entendre toute l'ampleur des « vices » de l'humanité, que Sony accepte d'endosser en crapaud. Cependant, le poète n'est pas tout à fait un crapaud humain malfait : bien qu'il soit attaché – « vissé » – aux monstruosité de l'existence humaine, il est sans expérience – « novice ». Le crapaud sonyen représente donc un degré d'humanité, voire une dégradation, que le poète se doit d'adopter pour comprendre ce qu'est profondément l'existence humaine.

Finalement, dans les années 1980 et 1990, les crapauds, les crabes et les salamandres ont disparu des métaphores éthiques de Sony, car celui-ci s'emploie désormais à être « l'homme ensemencé d'hommes²¹²² », comme il l'écrit dans *930 Mots dans un aquarium*, son recueil du milieu des années 1980. Le poète « n'accepte plus / la demi-mesure / des peuples bâclés²¹²³ », dont l'humanité se trouve réduite à des fonctions animales qui laissent oublier que tou·te·s les femmes et les hommes appartiennent au même totem humain.

De nombreuses formules sonyennes affirment que l'écrivain recherche la complémentation des humains pour dépasser les demi-mesure d'humanité : « Dans mes fantasmes, il y a cette réalité qui me paraît être déjà en route », déclare-t-il dans un entretien de 1985, « c'est la réalité de l'homme de demain, celui qui sera une somme d'hommes »²¹²⁴. Les formules « ensemencé d'hommes » et « somme d'hommes » sont des métaphores en *de* qui font figurer des N2 humains pour déterminer l'existence élargie du poète, témoignant de son besoin d'être additionné de ses prochains humains. Elles font entendre son désir de complémentation intense, pour que, procédant par élargissement, son existence devienne co-existence.

Cependant, cette posture poétique sonyenne frise parfois la dévoration. Dans une préface qu'il écrit pour son ami et poète Célestin Monga, Sony affirme son haut degré d'humanité : « Démolissons la douleur. Et l'équation démolie du peuple humain », enjoint-il

2122 Sony Labou Tansi, « Dimanche soir », *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 986.

2123 Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 1003.

2124 Sony Labou Tansi, « Une somme d'homme », entretien avec Jean-Didier Wagner, *art. cit.*

avant de s'expliquer, « Car c'est moi qui sommes humains »²¹²⁵. Dans son entreprise de mise en pièce des injustices, le *moi* sonyen devient sujet du verbe *être*, conjugué à la première personne du pluriel. Cet accord incongru exprime la nouvelle identité d'un *je* « qui s'ouvre et qui s'est dilaté²¹²⁶ » dans le *nous*, à tel point que le *moi* intègre – ou dévore – syntaxiquement le *nous*. En fait, si Sony additionne ainsi en lui tous les hommes, c'est dans l'espoir de contrer une autre opération mathématiques qui réduit les êtres humains à des soustractions d'humanité. Dans sa préface au recueil de Célestin Monga, Sony mentionne d'ailleurs « l'équation » raciale qui sépare les hommes en sous-classes animales, comme autant de dégradation d'humanité, qu'il s'entête à dépasser et abolir – quitte, peut-être, à les engloutir.

Dans son combat entêté contre les injustices, Sony emploie un ton tellement virulent qu'on pourrait craindre la violence des actes qui en découleraient. Conscient de ce risque, il adresse alors des poèmes à Dieu et à Marie pour les implorer de ne pas devenir un agent de la haine :

Dieu saignant
voici ma haine
[...]
dure comme un poème
une haine qui n'a haïe personne
toute neuve
toute forte
fraîchement sortie des usines Renault²¹²⁷

Dans ce poème extrait de *930 Mots dans un aquarium*, l'hostilité sonyenne s'exprime à travers l'ironie, notamment lorsque le poète mentionne Renault comme marque déposée de sa colère. L'aversion sonyenne est dirigée contre les injustices sociales, économiques et néocoloniales. Elle ne veut pas prendre pour cible des êtres humains en particulier, mais détruire tout un système qui bâcle l'humanité. En outre, la haine est ici un matériau poétique et c'est elle qui informe la verve mordante de Sony. La comparaison métapoétique entre la dureté de la haine du poète et le poème confirme cette interprétation, comme si le poète se défendait d'avance des procès de violence qu'on pourrait lui intenter. « Souris / aux vieilles nations / d'Europe / qui n'ont pu trouver / d'autres voies / que la bombe / et l'arrogance²¹²⁸ », demande-t-il d'ailleurs à Dieu un peu avant dans le poème. La haine sonyenne serait à l'image de ce sourire ironique et désolé de Dieu devant les terribles bâclages Européens.

2125 Sony Labou Tansi, « Préface », dans Célestin Monga, *Fragments d'un crépuscule blessé*, op. cit.

2126 Jean-Christophe Bailly, *L'élargissement du poème*, op. cit., p. 170. Voir aussi Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 233.

2127 Sony Labou Tansi « Prière d'un enfant du siècle », *930 Mots dans un aquarium*, op. cit., p. 961.

2128 *Ibid.*, p. 960.

Ainsi, la dureté de Sony qui demande aux dominants du monde de rendre des comptes se mêle à sa tendresse pour l'humanité tout entière.

La défiance du poète sonyen pour sa propre haine se poursuit dans *Le Quatrième côté du triangle* :

Marie
mère punique
brûle leur lèvre
au rouge
de la vérité –
empêche-moi pourtant
de haïr
un homme²¹²⁹ –

À la fin des années 1980, Sony semble sentir que la colère « punique » qui monte en lui au nom de la vérité pourrait lui faire prendre un tournant plus radical. L'engagement de Sony à la fin de sa vie dans le parti du MCDDI, de mouvance d'extrême-droite, aux côtés de Kolélas, demeure un sujet sensible, provoquant un débat toujours vif entre ses héritiers. J'en veux pour témoignage une discussion passionnée, dans la nuit du 14 juin 2020 qui marquait justement les 25 ans de la mort de Sony. La dispute avait lieu entre le comédien et dramaturge congolais Dieudonné Niangouna – fondateur du festival de théâtre militant Mantsina sur scène – et le slameur congolais Vhan Olsen Dombo – engagé dans le mouvement citoyen Ras-le-Bol²¹³⁰. Elle portait sur le texte de Dido, *Sony chez les chiens*, qui s'offre comme un procès où Sony est interrogé sur ces questions brûlantes et sur lesquelles il lui est fictivement donné la possibilité de s'expliquer. Dido insistait sur le fait que le procès n'était pas le lieu de la condamnation de Sony, mais une façon de lui demander des comptes pour régler les différends qu'il a laissés en héritage :

Reconnaissez que vous avez dressé une barricade en 1993 dans le quartier Matour et distribué des armes et du café aux chiots pour en faire des tortues ninja ! Vous êtes un génocidaire, monsieur la honte Sony ! Vous avez vanté le tribalisme exacerbé, le divisionnisme des chiens ! [...]

Sony reprend son souffle.

Je vais répondre de ce que moi Sony je suis, ce que j'ai fait, ce que j'ai dit. J'ai été le seul à soulever des montagnes compactes et coincées. Penser l'acte de la création artistique était une chose difficile ici. [...] Et comprendre le langage pour déplacer l'atmosphère par l'écriture afin d'arriver à la parole s'entendait être une impossibilité [...]. Moi, Sony, j'ai soulevé le Congo puis toute l'Afrique. Sans l'aide de personne²¹³¹.

Tout en enjoignant Sony de s'expliquer de ses actes, le texte de Dido rend gloire à la parole de l'écrivain. Aussi invite-il avant tout à lire Sony, pour le juger d'après ses textes avant tout. Il fustige les condamnations hâtives de ceux qui, sans l'avoir lu et uniquement d'après les on-dit, le déclarent coupable devant la postérité et la dissuadent de le lire. L'urgence pour Dido

2129 Sony Labou Tansi « 1 », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1071.

2130 Toute ma gratitude va à ces deux artistes et amis de notre équipe Sony de l'ITEM qui, par leurs textes et leurs discussions, m'ont peu à peu aidée à mieux comprendre l'héritage de Sony.

2131 Dieudonné Niangouna, *Sony chez les chiens*, op. cit., p. 40-44.

est donc d'entrer dans les textes, sans leur intenter de faux-procès bâtis sur des rumeurs incultes :

Mais bordel ! Pourquoi le « on » sur ma page, sur mon mur et sur ma gueule ?

J'arrive plus à écrire finalement. « On » est vilain, hein, « on » tue.

Fais gaffe me dit Sony. « On » se cachait dans un faux pluriel. Toute fable devenait une fiction de la fable et cette dernière la réalité d'une imagination collective²¹³².

7.2.2 Le « petit frère des saules » devenu « enfant du siècle » : généalogies sonyennes

Dans les lettres qu'il écrit dans la première moitié des années 1970, Sony se proclame « petit frère des saules pleureurs²¹³³ ». Dans les poèmes de la même époque, il devient aussi le « frère cadet du cosmocide²¹³⁴ » et il se reconnaît des ancêtres dans les promontoires, ainsi que dans les caïmans, baobab, ardoise ou tamarin. Ainsi le jeune écrivain s'invente-t-il des généalogies naturelles, par le biais des complémentations nominales. Or, les déclarations de filiations naturelles, qui lui permettent de se construire un *ethos* écopoétique, disparaissent ensuite dans les poèmes des années 1980. Tout se passe alors comme si, fort de ses liens cosmiques, le poète pouvait désormais se dresser contre les bâclages de la fin du XXème siècle, qui mettent en péril la vie sous toute ses formes.

Au début des années 1970, la correspondance sonyenne est émaillée de métaphores naturelles en lien avec le *je* sonyen. Pour le jeune écrivain, elles sont l'occasion d'élaborer une filiation avec ses amis José Pivin et Françoise Ligier. Avant d'inventer un personnage de poète « petit frère du monde » dans *Machin la Hernie*, Sony écrit des lettres en « petit frère des saules pleureurs et de la souche²¹³⁵ », voire en « petit frère des confitures²¹³⁶ ». Dans ces métaphores en *de*, le N1 relationnel *petit frère* appelle une filiation et celle-ci est déterminée par les N2 végétaux. Ainsi se crée une généalogie avec des lieux français pour le jeune écrivain en quête de protection. Les figures tutélaires des saules et des souches, voire le patronage souriant de la confiture, sont autant de manière d'inventer des liens familiaux avec ses destinataires. Au-delà de leur aspect souriant et des jeux de langage qui les fondent, ces filiations expriment la profonde affection de l'écrivain congolais pour ses amis français, ainsi que son besoin de contact, comme une bravade lancée aux 8000 kilomètres qui les séparent.

2132 *Ibid.*, p. 14.

2133 Sony Labou Tansi, Lettre à José Pivin [sans date], *Correspondance*, op. cit., p. 35.

2134 Sony Labou Tansi, « Quatre », *La Vie privée de Satan*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 439.

2135 Sony Labou Tansi, Lettre à José Pivin, [sans date] : *Correspondance*, op. cit., p. 35.

2136 Sony Labou Tansi, Lettre à José Pivin, 8 mars 1974 : *Ibid.*, p. 38. Voir aussi Sony Labou Tansi, Lettre à Françoise Ligier, 23 avril 1974 : *Ibid.*, p. 119.

À travers les images complices et expressives qui ponctuent ses lettres, Sony singularise le lien qui l'unit à ses destinataires, tout en montrant ses talents d'écrivain. Peut-être le jeune écrivain en quête de reconnaissance littéraire affiche-t-il ainsi une posture d'écrivain²¹³⁷ – ce que Jérôme Meizoz appelle un « ethos discursif²¹³⁸ » – face à ses amis José Pivin et Françoise Ligier, qui sont aussi d'importantes figures de la Radio française et de la Francophonie²¹³⁹. Dans tous les cas, elles font le charme de la correspondance sonyenne, charme que l'écrivain met en œuvre afin de retenir ses destinataires et de les encourager à lui répondre. Un peu comme dans la correspondance de Madame de Sévigné avec sa fille, le sel des missives est aussi l'indice d'une inquiétude profonde de perdre le contact avec les êtres chers qui sont loin. Les images lui offrent un détour pour exprimer son affection, sans submerger ses destinataires d'un amour trop direct.

En outre, en s'ancrant dans les saules pleureurs de Saint-Leu, Sony s'invente aussi une généalogie humaine où José Pivin est un père et Françoise Ligier une mère. Puisqu'il est le petit frère des saules du jardin de José et des confitures de son épouse Suzanne, c'est donc qu'il fait partie de la famille. Grâce à l'intermédiaire des éléments naturels de la forêt de Saint-Leu où habitent les Pivin, Sony devient un membre de sa famille d'adoption.

Par ailleurs, la nature est également un moyen de contact entre les mondes français et congolais, puisque Sony demande par exemple à José Pivin de lui envoyer une feuille de son pommier, tandis qu'il glisse dans l'enveloppe une herbe de la rue de Boko où il se trouve²¹⁴⁰.

De plus, Sony s'inscrit dans le paysage de Saint-Leu comme pour se garantir que ses amis pensent à lui. À propos d'une photo de Saint-Leu que lui envoie José Pivin, Sony interroge : « Où est Sony ?²¹⁴¹ ». Puis, il répond : « dans les yeux de tous les chats. Dans les tiges du sapin ; dans les trains de St-Leu²¹⁴² ». La filiation que s'invente l'écrivain est donc

2137 Sur les postures d'écrivains, voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Editions Slatkine, 2007.

2138 Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox Poetica* [revue en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>

2139 Sur les liens que Sony entretient avec José Pivin et Françoise Ligier, voir Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit. Voir aussi Alice Desquilbet, « Gahungu Céline, 2019, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain* », *Journal des africanistes* [En ligne], 89-1 | 2019. URL : <http://journals.openedition.org/africanistes/7938> : « En s'appuyant sur la génétique, l'ouvrage de Céline Gahungu permet de mieux saisir ce que c'est qu'écrire au Congo dans les années 1960-1970. On apprend comment le jeune Sony s'entoure d'amis relais, à l'instar de Sylvain Bemba créateur de la "phratrie" unissant les écrivains congolais ou des journalistes de Radio France Internationale José Pivin et Françoise Ligier, créateurs du Concours théâtral interafricain au début des années 1970. Céline Gahungu montre bien comment, dans les méandres de la socialisation littéraire, Sony travaille autant dans le but de séduire le jury du Concours théâtral que d'affirmer et de cultiver son originalité : la pratique d'écriture du jeune Sony peut se lire comme un effort entêté de conjuguer l'énergie créatrice et la professionnalisation de l'écriture ».

2140 Voir Sony Labou Tansi, Lettre à José Pivin, 22 octobre [1975] : *Correspondance*, op. cit., p. 70.

2141 Sony Labou Tansi, Lettre à José Pivin, 12 mai 1974 : *Ibid.*, p. 44.

2142 *Ibid.*

une manière d'être là. Comme l'analyse Michel Collot dans « L'Espace des figures », les métaphores créent de l'espace et construisent en particulier une « structure d'horizon²¹⁴³ », qui révèle que les choses désignées par l'image (l'horizon intérieur) appartiennent au même horizon extérieur. En se disant le « petit frère des saules pleureurs et de la souche », Sony montre qu'il fait partie de l'horizon de José Pivin.

D'une part, les images sonyennes sont bien spatialisantes et opèrent des rapprochements physiques : « chaque mot est un pas. Vers où ? Vers l'indicible », écrit encore Sony, avant d'ajouter « Vers les saules pleureurs, vers le sapin, vers la souche²¹⁴⁴ ». La fraternité avec les saules pleureurs instaure donc à la fois une proximité éthique et physique.

D'autre part cependant, la métaphore sonyenne du « petit frère des saules » ne révèle pas exactement ce que Michel Collot appelle un « horizon intérieur²¹⁴⁵ » de la chose qui s'altère dans l'image et se découvre autre. En se mettant en relation avec les végétaux de Sain-Leu par le biais des métaphores, Sony ne se découvre pas un horizon intérieur – éthique et langagier –, inexploré. Bien au contraire, l'élargissement éthique se fait tout en extériorité et en relation :

Que c'est beau d'être le petit frère des saules pleureurs. Après on devient souche. Après on devient bois, mais on devient toujours quelque chose. Et on a le temps de le savoir. Les autres, ils sont convertibles en franc métro ou en deutsche Mark. Nous, on est convertible en pivin, en Dagot, en Lala, en sapin... n'est-ce pas merveilleux cela ?²¹⁴⁶

Par le biais des métaphores généalogiques, Sony crée des relations d'égalité, des conversions qui sont porteuses de devenir. À ce titre, les images sonyennes engagent moins un processus de métamorphose que d'une mise en relation.

Et, en plus d'instaurer des liens de relations très forts avec ses amis français, elle exprime le désir de Sony d'avoir « dix fois la taille de l'univers²¹⁴⁷ », comme il le dit à propos de Françoise Ligier. Les métaphores relationnelles de Sony énoncent ainsi une *vie et demie* où tous les êtres reliés se valent, parce qu'ils portent chacun des morceaux des uns et des autres.

2143Michel Collot, « 5. L'Espace des figures », dans : Michel Collot (dir.), *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 230. URL : <https://www.cairn.info/la-poesie-moderne-et-la-structure-d-horizon--9782130552949-page-229.htm>

2144Sony Labou Tansi, Lettre à José Pivin, [sans date] : *Correspondance*, op. cit., p. 35.

2145Michel Collot, « L'Espace des figures », art. cit., p. 233.

2146Sony Labou Tansi, Lettre à José Pivin, [sans date] : *Correspondance*, op. cit., p. 36.

2147Sony Labou Tansi, Lettre à Françoise Ligier, 4 mai 1974 : *Ibid.*, p. 125.

En regard de la correspondance, les poèmes de jeunesse sonyens établissent aussi des relations entre le poète et le monde. Dans son recueil *La Vie privée de Satan*, les métaphores qui associent Sony aux éléments naturels prennent une dimension politique :

Comment voulez-vous que j'espère
Avec mes anges de raphia
Mon ciel de coton caraïbe
Mes prophètes de gins britanniques
Et mon espoir de canne à sucre
Plantée à Cuba
Non
Pitié
Laissez-moi respirer les entrailles
Du cuivre Katangais
Pitié
Je suis le frère cadet
Du cosmocide²¹⁴⁸ —

Les métaphores en *de* représentent des attributs du poète. Les N1 – *mes anges, mon ciel, mes prophètes, mon espoir* – sont reliés à des N2 non actualisés, qui font figure de compléments de matière – *raphia, coton, gins, canne à sucre*. Ces derniers font référence à la colonisation européenne et le poète montre ainsi comment son existence a été réduite aux dimensions coloniales. Cependant, le désespoir d'une vie étriquée qui se heurte aux matières premières de la colonisation économique paraît se résoudre à la pointe du poème, dans la prise de conscience d'une nouvelle fraternité avec le cosmocide. Or, celle-ci n'est pas aisée à comprendre : comment le poète peut-il fraterniser avec la destruction totale du monde ? La forme du poème offre une clé de lecture, dans la mesure où le parallélisme syntaxique des métaphores en *de* qui émaillent le poème place le « cosmocide » du côté des matériaux coloniaux : le cosmocide a été créé par les pays colonisateurs. Si le poète s'invente une généalogie cosmocidaire, c'est donc pour revendiquer des liens fraternels avec tous les pays colonisés ou cosmocidés de la planète, des Caraïbes à Cuba. Et, puisque la métaphore révèle des ressemblances entre les êtres qu'elle relie, elle permet au poète de s'attribuer la même force que le cosmocide.

Dans les années 1970, Sony paraît donc soucieux de se placer sous les auspices de forces naturelles, ce qui en fait le prochain des saules autant que celui des cataclysmes destructeurs. Si toutes les fraternités sonyennes sont vouées au même élargissement existentiel, son association avec le cosmocide prépare le tournant résolument politique des recueils suivants.

Dans les poèmes des années 1980-1990 en effet, Sony ne se définit plus comme le « petit frère » des choses. Son *ethos* d'écrivain semble être affermi, c'est pourquoi il

2148 Sony Labou Tansi, « Quatre », *La Vie privée de Satan*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 439.

n'éprouve plus le besoin de se revendiquer de figures tutélaires naturelles. Or, s'il délaisse les déclarations de fraternités naturelles, Sony ne renonce pas pour autant aux complémentations existentielles. Mais celles-ci se jouent désormais avec les hommes de son temps :

La naissance est un hasard et je ne me sens pas lié par cet état civil. Je suis citoyen de ce siècle. Mon métier c'est celui d'homme ; ma fonction celle de révolté²¹⁴⁹.

La métaphore en *de* du « citoyen de ce siècle » introduit une nouvelle appartenance de l'écrivain. Cette fois, sa généalogie n'est pas animale ni végétale, mais temporelle. Le « petit frère des choses » laisse place à l'homme révolté, citoyen du monde contemporain. Dans l'avertissement de *La Vie et demie* déjà, Sony affirmait sa volonté de laisser son empreinte dans le présent, en déclarant : « à ceux qui cherchent un auteur engagé je propose un homme engageant²¹⁵⁰ ». Comme l'analysait Nicolas Martin-Granel dans l'hommage rendu à Sony sur Ziana TV, à l'occasion des 25 ans de la mort de l'écrivain le 14 juin 2020, en substituant le participe présent au participe passé, Sony s'inscrit résolument dans le présent.

Cependant, si l'écrivain se détermine à partir de son époque, la relation qu'il entretient avec son siècle n'en est pas exempte de tensions. C'est en particulier dans le recueil *930 Mots dans un aquarium*, écrit dans le mitan des années 1980, que le poète sonyen prend la parole au crépuscule d'un siècle bâclé dont il est l'enfant.

Dans le poème « Prière d'un enfant du siècle », Sony prend la parole, au nom d'un *je* puis d'un *nous*, et prie pour le siècle « bâclé » qui est le sien et qu'il peint. Ce faisant, Sony s'extrait de l'espace local congolais ou africain, pour nommer le mal de toute son époque. Le titre du poème inscrit le poète dans une modernité contemporaine, qu'il décrie pourtant. Si la préposition *de* instaure effectivement une relation d'appartenance entre l'« enfant » et son géniteur le « siècle », Sony s'efforce dès le début du poème de se distinguer du XXème siècle qui le détermine : tout en établissant une filiation avec son temps, il se démarque de sa généalogie séculaire. Il s'oppose notamment aux mots – et aux maux – de son temps : ceux des communistes, des journaux, des vieilles nations occidentales.

Le texte commence comme une prière pénitentielle, où le poète se reconnaît pécheur avant de demander pardon pour son siècle. Cependant, les deux implorations fonctionnent en antithèse :

Mon Dieu
Pardonne à ton enfant
Habitant des vagins
Entravé
Dans la chair
Goulu

2149 Sony Labou Tansi, « Un citoyen de ce siècle », *art. cit.*

2150 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 9.

D'espérances de chaînes
[...]
Pardonne
À ce siècle bâclé
Qui bâcle nos rêves²¹⁵¹

La demande de pardon concerne donc à la fois l'enfant « goulé d'espérances » et le siècle « bâcleur de rêves ». Tout se passe donc comme si le *mea culpa* du poète visait en fait à le distinguer de son époque, en montrant que ses péchés sont d'une autre nature. Ses péchés de chair et de gourmandise ont donc une fonction apotropaïque : ils viennent conjurer d'autres péchés bien plus grands et bien plus criminels, comme ceux d'assassiner les rêves. En fait, le poète sonyen ne se rend coupable d'une existence érotique que pour mieux en faire un argument prouvant son désir d'espoirs et de liens, « d'espérances de chaînes ». Ainsi, bien qu'il s'inscrive dans ce qu'il appellera ensuite « un temps de chien²¹⁵² », Sony s'affirme surtout comme un résistant à son siècle, par son extraordinaire soif de rêves d'infini et de complétude.

Dans un autre poème du recueil *930 Mots dans un aquarium* intitulé « La Panne-Dieu », le poète se laisse emporter par sa colère et clame sa volonté de tuer le patriarche séculaire : « le seul temps à tuer / est celui de l'homme à genoux²¹⁵³ », écrit-il. L'enfant du siècle se fait donc parricide.

Pourtant, il agit toujours en « petit frère du monde », puisque c'est justement au nom de sa fraternité avec ses frères humains que Sony souhaite achever son siècle. Et c'est encore contre les bâclages que Sony proclame son désir d'élargissement existentiel :

ma santé de faire
n'accepte plus
la demi-mesure
des peuples bâclés
je débouche à la mer
infinie
dans l'art infini
d'être
moi infiniment²¹⁵⁴

Encore une fois, les parallélismes de construction reposant sur les complémentations nominales opposent l'étroitesse des bâclages existentiels à la « santé de faire » du poète qui joue sur les mots pour affirmer sa force démiurgique. En martelant son désir d'infini par le polyptote – *infinie, infini, infiniment* –, il se dresse contre la « finitude de l'homme²¹⁵⁵ »,

2151 Sony Labou Tansi, « Prière d'un enfant du siècle », *930 Mots dans un aquarium*, p. 959.

2152 Sony Labou Tansi, « Mathématiques », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1055.

2153 Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un aquarium*, op. cit., p. 1003.

2154 *Ibid.*

2155 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 386.

apanage de l'époque bâclée qui l'a engendré. Loin des bâclages de son siècle, le poète se choisit un espace de vie sans limite, à la mesure de sa soif d'espérance : « la mer ».

Ainsi, tandis qu'il se dresse contre les gâchis du Capitalocène dans les années 1980, Sony n'en délaisse pas moins les complémentations, comme autant de moyens de donner à son existence des dimensions cosmiques et de s'extraire de son siècle bâclé qui l'a vu naître.

7.2.3 Le poète et son devenir-promontoire

Dans les poèmes des années 1970, les déclarations de filiations naturelles de Sony concernent également ses ancêtres promontoires. Cependant, les métaphores qui introduisent les caps rocheux n'ont pas uniquement vocation à élaborer la généalogie écopoétique du poète. En effet, la falaise semble être un marqueur du pivot écopolitique de la poétique sonyenne, qui se joue notamment entre les deux recueils composés autour de l'année 1977 : *Le Pays intérieur* et *Le Poète en panne*. Les paysages océans qui figurent l'*ethos* lyrique du poète sonyen dans *Le Pays intérieur*, laisseraient alors place à des réflexions historiques et coloniales dans *Le Poète en panne*.

À la suite de Céline Gahungu qui relève dans le recueil du *Pays intérieur* les « réminiscences post-romantiques des premiers manuscrits²¹⁵⁶ », on pourrait *a priori* lire les tableaux maritimes sonyens comme des paysages-état d'âme, selon la théorie que Michel Collot définit comme la mise en avant de « l'aspect subjectif, partial, égocentrique, de notre expérience de l'espace²¹⁵⁷ ». Cependant, il me semble que l'animation de la Côte n'est pas forcément liée à la projection du lyrisme personnel de Sony sur le paysage naturel.

Dans un poème sans titre du *Pays intérieur*, le poète adresse au Seigneur une prière solitaire « du haut de tous les jours », le regard tourné vers les falaises :

Je tarde
À regarder les promontoires

L'eau qui saute L'eau qui danse
~~dans~~ sans leurs yeux de sel
Entre en mon cœur

Ô les falaises

2156Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 120.

2157Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *Espace géographique*, tome 15, n°3, 1986, p. 212. URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144

Dans la mer
Droites comme des songes
Ô les caps dans l'âme
Ces ancêtres à moi²¹⁵⁸

Le regard sonyen prend en considération l'environnement de la falaise, parce qu'il est peuplé d'existants multiples : les éléments naturels et les ancêtres. Là encore, une relation généalogique est créée entre le poète et les éléments aquatiques, puisqu'il désigne les caps comme étant ses aïeuls. Du fait de ce lien familial, les caps sonyens ne ressemblent pas exactement à la figure romantique du « pâtre promontoire²¹⁵⁹ » de Victor Hugo, qui regarde la lune en rêvant. Si, à l'exemple du poète hugolien, Sony reste songeur devant la falaise et laisse la mer peupler ses songes, ses poèmes sur les promontoires ne s'inspirent pas uniquement de « théorie du paysage comme "état de l'âme"²¹⁶⁰ ».

Certes, la falaise ancestrale de Sony se dresse comme un lieu en relation avec l'au-delà, ce qui pourrait rappeler les réflexions des poètes Romantiques sur l'existence humaine et le devenir des âmes. Par exemple, on trouve la conscience de l'existence d'une « maritime peuplade » dans les « Falaises de Normandie »²¹⁶¹ de Joseph Autran. Dans l'ekphrasis que le poète du XIX^{ème} siècle fait du tableau des « Falaises de Pourville » du peintre Delacroix, le peuple de la mer est surtout lié au passé et à la mort, puisque les roches ressuscitent les cirques romains et résonnent de fantômes humains. De même, dans les *Stances et Poèmes* de Sully Prudhomme, deux hommes perçoivent les « clameurs²¹⁶² » du paradis et de l'enfer, en écoutant la mer depuis la falaise. Quant à la falaise hugolienne, elle est devenue le mausolée de Leopoldine où se tient le poète, « [t]andis qu'à [s]es pieds sanglote / La sombre mer²¹⁶³ ». Pour les Romantiques, le paysage rocheux est donc animé par une cause extérieure, et souvent humaine, car elle est le refuge des âmes que le poète imagine en voulant les retrouver.

Or, chez Sony, l'animation de la falaise est tout intérieure : c'est elle qui est douée d'âme. Aussi, le poète « passe donner leur ration / D'un amour très pur²¹⁶⁴ » à ses aïeules les roches. À l'inverse du « pâtre promontoire » qui reflète l'âme du poète hugolien, c'est ici Sony qui devient le pâtre des promontoires animés.

2158 Sony Labou Tansi, « ZZZ », *Le Pays intérieur*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 845.

2159 Victor Hugo, « Pasteurs et troupeaux », *Les Contemplations*, V, XXIII. Dans les derniers vers du poème : « Le pâtre promontoire au chapeau de nuées, / S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis ».

2160 Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », art. cit.

2161 Voir Joseph Autran, « Falaises de Normandie », *Poèmes de la mer*, 1959.

2162 Voir René-François Sully Prudhomme, « La Falaise », *Stances et Poèmes*, 1866.

2163 Voir Victor Hugo, « Sur la Falaise », *Les Quatre vents de l'esprit*, III, XIX, 1881.

2164 Sony Labou Tansi, « ZZZ », *Le Pays intérieur*, op. cit., p. 845.

En outre, chez Sony comme chez les poètes Romantiques, la nature est personnifiée par le regard du poète. Dans *Le Pays intérieur*, celui-ci contemple tour à tour les promontoires, l'eau, les falaises et les caps qui incarnent « ces oncles de sel », ou encore « ces broute-mer »²¹⁶⁵. Pourtant, la personnification des éléments rocheux en « ancêtres » laisse place à une vision qui diffère de celle des Romantiques : chez Sony, il s'agit moins d'une réincarnation des aïeux que d'une véritable estime du poète pour la falaise, qu'il considère comme étant son ascendante, voire sa semblable.

Elle rejoint ainsi la liste des existants qui forment la généalogie naturelle, que Sony se forge dès le recueil poétique *Les vers au vinaigre (version 2)* par le biais des adresses à l'« Ancêtre palmier »²¹⁶⁶, à l'« oncle tamarin » et aux « Ancêtre cuivre / Ancêtre diamant Tante ardoise »²¹⁶⁷, à l'« ancêtre caïman » et au « Grand-père baobab »²¹⁶⁸. On y trouve également des déclarations identitaires, telles que « chaque pierre est un ancêtre à moi »²¹⁶⁹, ainsi que des affirmations de filiation, avec « mes ancêtres bois d'ébène » et « mes ancêtres lianes et boas »²¹⁷⁰.

Dans *Vers au vinaigre*, le poète se crée donc une nouvelle généalogie cosmique et tous ces êtres naturels viennent remplacer « la triste histoire / Avec des ancêtres gaulois »²¹⁷¹, que son oncle tiraillleur lui racontait. Ainsi, les caps et les promontoires inscrivent le poète dans le cours du temps géologique, qui échappe à l'Histoire coloniale, ancrant son existence dans des lieux équatoriaux.

Enfin, *Le Poète en Panne* manifeste l'importance politique de la falaise dans l'imaginaire sonyen. Le poète appelle ses « Camarade mer », « Camarade vagues », « Camarade vents » ou encore « Camarade caps »²¹⁷², à se lever pour lutter contre l'emprise coloniale. Il s'agit pour Sony d'encourager cette armée naturelle à refuser, comme lui, de donner « [S]on cœur / [S]es ancêtres / Et [s]on sang / À traduire en Français ». Ensuite, le poète prend la parole contre les droits de l'homme, au nom des minéraux : « Moi l'ardoise / Moi le plâtre / Moi la craie / Moi le cuivre Katangais »²¹⁷³, énumère-t-il. Dans *Le Poète en Panne*, la lutte décoloniale sonyenne compte donc désormais sur les alliances politiques et les associations éthiques avec le monde naturel.

²¹⁶⁵*Ibid.*

²¹⁶⁶Sony Labou Tansi, *Vers au vinaigre (version 2)*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 326.

²¹⁶⁷*Ibid.*, p. 372.

²¹⁶⁸*Ibid.*, p. 328.

²¹⁶⁹*Ibid.*, p. 330.

²¹⁷⁰*Ibid.*, p. 350.

²¹⁷¹*Ibid.*, p. 342.

²¹⁷²Sony Labou Tansi, « ZZZ », *Le Poète en panne*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 900.

²¹⁷³*Ibid.*, p. 902.

C'est ainsi que, dans le dernier poème du recueil, le combat écopolitique de Sony va jusqu'à métamorphoser le poète en falaise :

On ne peut pas aller loin
Avec des vents dans le ventre
du sable dans le sang
de l'eau dans le moral
[...]
On ne peut pas aller loin
Avec la mer dans le cœur
la bombe dans les côtes
Laissez-moi ici — Laisse-moi Histoire — Laisse-moi
Lentement devenir cap ou promontoire²¹⁷⁴.

Les éléments océans – *vents, sable, eau, mer* –, qui étaient les camarades de lutte du poète dans les poèmes précédents, envahissent ici son corps et son esprit. Les sonorités accompagnent le mélange des éléments naturels et des organes humains, tels l'écho [van] entre *vent* et *ventre*, l'allitération en [s] entre *sable* et *sang*, ainsi que l'assonance en [o] associant *l'eau* et le *moral*. Or, les métaphores naturelles qui témoignent de ces infiltrations sont teintées de désespoir, tout comme la formule de renoncement « on ne peut pas aller plus loin ». Le poète paraît anéanti par le poids des éléments, qui l'empêche d'avancer : les vents, le sable et l'eau sont déjà entrés en lui, préparant son devenir-falaise du dernier vers.

À ce sujet, les réflexions de Gilles Deleuze sur la littérature et le devenir, dans son essai *Critique et Clinique*, nous encouragent à penser que le « devenir cap ou promontoire » de Sony n'est pas exactement une métamorphose. « Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimesis) », explique en effet Deleuze, « mais trouver la zone de voisinage [...] telle qu'on ne peut plus se distinguer »²¹⁷⁵.

En devenant promontoire, Sony ne prend pas à proprement parler la forme d'une falaise, mais il fait l'expérience d'une co-existence et d'une proximité avec les éléments rocheux telle qu'il ne peut plus se distinguer d'eux. En énumérant les petites zones de voisinages qui conduisent à son devenir-falaise, le poète sonyen construit l'indiscernabilité entre lui et les promontoires. Ce faisant, il fait la « découverte de l'impersonnel », comme le dit Deleuze, qui est « une singularité au plus haut point »²¹⁷⁶. L'usage du pronom personnel *on* dans le poème de Sony corrobore l'idée d'un désaisissement de soi, pour atteindre à des visions qui sont autant de *devenir* : telle est la fonction fabulatrice de la littérature selon Deleuze. En effet, le poète sonyen est individué par la mention de ses organes et par ses

2174 *Ibid.*, p. 906

2175 Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, p. 11.

2176 *Ibid.*, p. 12.

supplications, ce qui le fait accéder à une vision : il voit l'Histoire et les falaises²¹⁷⁷. Les visions sonyennes surviennent donc au contact du monde et elles l'élargissent.

Par ailleurs, l'irruption de l'Histoire à l'issue de l'énumération des éléments corporels et naturels paraîtrait surprenante, si elle n'était pas préparée par la mention de la « bombe ». On peut ainsi comprendre que les éléments naturels qui submergent le poète, jusqu'à remplacer ses organes vitaux, sont des images historiques. Cette interprétation est confirmée par le fait que le recueil est daté de 1977, l'année des trois assassinats politiques qui ont fortement marqué les Congolais en général, et bouleversé Sony en particulier. À cet égard, les éléments marins représenteraient l'Histoire qui s'introduit dans le corps du poète, informant son être jusqu'à paralyser son existence. Ainsi, lorsque le poète supplie l'Histoire de le laisser « devenir promontoire », le processus est en fait déjà commencé. Le poète espère donc que sa minéralisation s'achève, comme si l'aboutissement de son devenir-falaise pouvait l'affermir et lui permettre de faire jouer le temps géologique contre la durée historique.

Ainsi les promontoires semblent-ils avoir le même rôle que le cosmocide : issus des turpitudes de l'Histoire coloniale, ils deviennent des attributs du poète qui s'en empare, pour retourner comme un gant les stigmates historiques. Au-delà de ses totems animaux et de son devenir-falaise, Sony revendique ce qu'on pourrait appeler une *cosmocitude*, dont l'avènement repose sur la mise en œuvre d'une écopoétique.

Par la suite, le devenir-falaise de Sony quitte les poèmes pour s'illustrer en particulier dans ses derniers romans. Comme nous l'avons étudié dans le chapitre 5, les falaises romanesques oscillent entre la résistance et l'effondrement : frappées par des cataclysmes, elles s'offrent également comme des lieux où s'inventent des moyens de résistance au cosmocide mondial.

7.2.4 Poétique de « l'homme de la forêt »

Parmi les métaphores en *de* qui caractérisent Sony, certaines enfin reposent sur des lieux, comme les promontoires ou la forêt :

Le milieu dans lequel nous vivons nous marque. Moi, je suis un homme de la forêt et mon regard n'est pas forcément linéaire ; il est circulaire²¹⁷⁸.

2177 Voir *ibid.*, p. 13.

2178 Sony Labou Tansi, entretien, *Calao*, novembre-décembre 1986. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 207]

Dans cet entretien de 1986, Sony se présente explicitement comme un « homme de la forêt ». D'après la typologie de Joëlle Gardes Tamine²¹⁷⁹, il s'agit d'une métaphore où la préposition *de* marque une relation d'appartenance avec le N2 *forêt*, qui est actualisé. On peut préciser que cette relation d'appartenance est de type spatial, puisque *de* code en particulier l'origine, comme le défend aussi Ludo Melis²¹⁸⁰. La préposition *de* ancre donc l'existence sonyenne dans la forêt équatoriale : elle est pour Sony un lieu originel, à la fois éthique et poétique, depuis lequel il regarde le monde, ce qui influe sur sa poétique.

En se reliant ainsi à la forêt, Sony fait se rejoindre les mondes humains et non-humains en révélant qu'ils possèdent des traits communs. En effet, l'écrivain déclare être un « homme de la forêt » parce que, comme elle, il ne vit ni n'écrit pas de façon linéaire. La forêt est donc moins un titre ou un grade d'humanité qu'une manière d'être. Et celle-ci définit aussi une poétique, que Nicolas Martin-Granel, on s'en souvient, qualifie de « réalisme tropical²¹⁸¹ ». Ainsi, puisque le réel tropical est foisonnant, la réalité selon Sony sera de même. C'est cette vision circulaire que Sony appelle *magie*, comme nous l'avons introduit dans le chapitre 6. La magie sonyenne exprime donc un milieu, celui de la forêt, et devient une écriture.

Le patronage de la forêt est pour Sony le signe d'un élargissement existentiel. Dans l'entretien qu'il accorde en Argentine au début du printemps 1987, on se souvient que Sony s'opposait à la « forme de vie en boîte de conserve²¹⁸² » contemporaine. Par son exubérance et son explosion de vie, la forêt se dresse contre les dimensions étriquées de l'existence humaine, réduite pour être consommable. Alors qu'on lui demande de décoder la symbolique du chiffre 7 qui parcourt son roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Sony en appelle à la forêt :

Ce sera au lecteur de trouver le code. Je ne peux pas lire ce que j'écris pour le lecteur. Mais ce qui me paraît important, c'est peut-être le magique. Ce qui est fascinant, foisonnant, luxuriant, explosif dans une certaine mesure. Ce qui va dans tous les sens. Je suis un homme de forêt, et de hautes savanes. Je suis donc, quelque peu, étranger à la ligne droite. Dans la forêt, on ne peut pas se déplacer en ligne droite. Je soupçonne la ligne droite d'avoir un côté censure par rapport à l'existence. Elle écarte une partie de la réalité. La magie, elle aussi, a sa logique profonde, tout comme la forêt. Mais la réalité de la forêt est telle que, quand vous prenez la ligne droite, vous sacrifiez une très grande partie de la réalité. C'est pourquoi j'essaie d'avoir un regard circulaire, explosif et qui va dans tous les sens²¹⁸³.

L'écrivain réaffirme son attirance pour une vision circulaire qui embrasse le monde, contre la ligne droite qui laisse de côté la fabuleuse richesse de la réalité. C'est cette façon de regarder à la manière de la forêt qu'il nomme magie et que l'on retrouve dans ses textes.

2179 Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage*, op. cit.

2180 Ludo Melis, *La préposition en français*, op. cit.

2181 Voir Nicolas Martin-Granel, « Le réalisme tropical de Sony Labou Tansi », art. cit.

2182 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 1745, cf. *surpa* (transcription personnelle).

2183 Sony Labou Tansi, « Un mot est un cadavre qui aspire à la résurrection », art. cit.

La réalité de la forêt apparaît notamment à travers la figure du temps du fleuve qui n'est pas quantifiable. Dans « L'Empire de l'eau » qui décrit le fleuve Congo depuis la rive de Brazzaville, le temps ne peut être que palpable. Il est rendu sensible dans sa manière de « jouir de la forêt et de l'eau », en particulier de « lâcher des heures entières d'insectes volants, rampants, criants ou sautants »²¹⁸⁴. L'image « des heures entières d'insectes » est une métaphore en *de* : elle associe le décompte temporel flou du N1 *des heures entières* aux vols animés des *insectes* en N2. La détermination du temps par le complément animal crée une impertinence prédicative. Elle donne lieu à une redescription sensible du temps, avec l'énumération des participes présents qui décrit l'explosion tumultueuses des insectes, indifférente à la ligne droite du temps. Aussi l'adjectif *entières* qui qualifie les « heures » trouve-t-il une nouvelle signification : c'est moins l'idée d'un temps accompli qui prévaut, que celle d'un temps plein, pleinement vécu par les existants qui peuplent la forêt dans toutes ses dimensions. Telle pourrait être l'une des magies de la forêt équatoriale. Lors du festival de danse « Boya Kobina » qui se déroulait en décembre 2019 à Kombé, non loin de Brazzaville, le danseur congolais Destin Bidiefono avait d'ailleurs dansé sur le texte de Sony, interprétant dans sa chorégraphie le rythme bien particulier du fleuve, ponctué de tant de vies²¹⁸⁵.

La magie temporelle de la luxuriance équatoriale est également rendue sensible dans une nouvelle en prose de Sony, « Le Grand Congrès des Mots ». Le texte se trouve dans le recueil *930 Mots dans un aquarium*, mais demeure inachevé. Il raconte le quotidien de Pascal, un bureaucrate préoccupé par un congrès à venir, au point d'en délaisser son épouse Éveline :

Pascal a soif du fleuve, son seul ami actuellement. Sa seule force aussi. Même Éveline ne peut rien lui apporter. Il a toujours aimé le fleuve, parce que personne ne l'a jamais corrompu, depuis le temps des flamands et des français, le fleuve a toujours montré le même sourire imperturbable à la prétention des hommes. Les lois ont changé. Les maisons aussi. Les arbres. Les rues. Tout a bougé. En bien ou en pis. Le fleuve lui seul a gardé sa grande sérénité kaki, sa petite manie de montrer à certaines époques des nattes de sables couleur de thé. Les hommes ont essayé de couvrir sur le dos du fleuve éternel la loi-cadre, la république, le socialisme d'eau douce ou celui de haute mer, des haines, des amours, des trahisons, des mensonges, des espoirs, des hantises : le fleuve n'a pas voulu de tout cela. Il a toujours porté ses eaux avec une fière liberté, semant sur les berges l'intransigeante odeur des forêts denses. Le fleuve c'est l'étalon-or des fiertés de cette terre farouche qui a toujours décortiqué ses senteurs tropicales, sans peur et sans honte. Pascal a toujours aimé cette immense personnalité du fleuve, sa dignité touffue et son sens de la grandeur²¹⁸⁶.

Le fleuve que regarde Pascal s'inscrit là encore dans un temps qui n'est pas le temps linéaire des hommes, et encore moins de la politique des congrès ou des lois. Contrairement aux hommes, le fleuve est « incorruptible » et « imperturbable » : parce qu'il ne se conforme pas à

2184 Sony Labou Tansi, « L'Empire de l'eau », *op. cit.*, 1240.

2185 Voir Destin Bidiefono, solo de danse sur un texte de Sony Labou Tansi « L'Empire de l'eau », Festival Boya Kobina, Kombé (Brazzaville), 12 décembre 2019.

2186 Sony Labou Tansi, « Le Grand Congrès des Mots », *930 Mots dans un aquarium*, *op. cit.*, p. 1013.

une ligne droite tracée à l'avance, il ne saurait donc s'en écarter. Le fleuve court selon la circularité de ses manies, suivant que la pluviométrie des saisons lui permette de découvrir ou non des îlots sableux dans son lit. Le fleuve appartient à la densité de la forêt et c'est bien le sème de la luxuriance qui culmine à la fin de l'extrait, à travers les adjectifs *denses*, *immense*, *touffue* et le nom *grandeur*. Ainsi l'eau équatoriale excède-t-elle les dimensions logiques du réel humain et c'est en cela qu'elle appartient au magique : elle embrasse toute la réalité et, ce faisant, *n'en sacrifie aucune partie*²¹⁸⁷. La métaphore de « l'étalon-or des fiertés de cette terre farouche » renforce la fascination pour la « giganstesquesse²¹⁸⁸ » de la nature équatoriale et fait du fleuve son acmé sublime. De plus, l'adjectif *farouche* qui qualifie la terre pourrait également, par un effet d'hypallage, désigner le fleuve pour insister sur son caractère sauvage, impétueux, voir explosif. Ainsi Sony rend-il un hommage poétique à la force et à la liberté magiques des « forêts denses ».

En insistant sur les dimensions infinies et sur les directions foisonnantes de la vie tropicale dans ses descriptions du fleuve, Sony écrit bien en « homme de la forêt ». Ne censurant rien de la magie du réel, il s'efforce de rendre compte le plus correctement possible du milieu fascinant dans lequel il vit. La forêt informe donc sa poétique, d'autant plus que, comme on le verra dans le chapitre 8, il affirme que « la forêt tropicale, [il] la retrouve à l'intérieur des mots²¹⁸⁹ ».

Si Sony est un « homme de la forêt », c'est surtout parce qu'il est un écrivain. Comme il le raconte dans un entretien de février 1983, il est celui « qui va dans la forêt du langage et qui se met à débroussailler et à éclaircir le paysage et l'espace où il va planter²¹⁹⁰ ». Comme sa grand-mère qui ménage un champ de pommes de terre dans la vaste forêt, Sony se cherche une clairière poétique où son langage puisse germer. Au début des années 1990, il plante en particulier ses mots dans la terre fertile de la scène théâtrale, où il met en scène l'arbre de Gohomsaya.

Dans la deuxième scène de *Monologue d'or et noces d'argent*, le vieux Georges accueille Charlotte et Colette qui se sont rendues dans le village désert de Carmanio après la mort de leur frère. En hôte fabuleux, il leur fait découvrir la magie du lieu :

Le vieillard. – C'est surtout la nuit que l'arbre manifeste ses plus vilaines manières. Une histoire de fou ! À certaines heures de la nuit, il descend dans la lagune pour prendre un grand bain. Dans sa

2187« Mais la réalité de la forêt est telle que, quand vous prenez la ligne droite, vous sacrifiez une très grande partie de la réalité » : Sony Labou Tansi, « Un mot est un cadavre qui aspire à la résurrection », *art. cit.*

2188Le néologisme est de Sony. Voir Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, *op. cit.*, p. 33.

2189Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 14'30, cf. *surpa* (transcription personnelle).

2190Sony Labou Tansi, « Le projet littéraire de Sony Labou Tansi », entretien avec Ange-Séverin Malanda, *Le Mois en Afrique*, n° 205-206, février-mars 1983. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 102].

splendeur sublime, il se secoue la tête pleine de sel et d'algues. Puis il se penche sur son ombre pour dormir un brin. On l'entend ronfler jusqu'à Hamsaya, à neuf cent kilomètres au sud de Carmanio.

Charlotte. – Et dire que Georges était venu ici pour chercher une explication scientifique au comportement de l'arbre. Quelle fable atroce²¹⁹¹ !

En *homme de la forêt*, Sony choisit de raconter une « histoire de fou » et, pour cela, il *se met à débroussailler* les mots à l'aide des hyperboles, des intensifs et de la personnification de l'arbre. Il *éclaircit* ainsi les paysages naturels nocturnes en décrivant le bain d'un arbre dans une lagune salées pleine d'algues, pour y *planter* le registre du merveilleux, non sans une pointe de comique : la « splendeur sublime » de la ramure de l'arbre reliée aux algues côtoie la description de ses ronflements tonitruants. D'ailleurs, la réaction de Charlotte montre qu'elle commence à sentir que le comportement de l'arbre est de l'ordre de la magie. Elle paraît comprendre qu'il est vain de chercher une « explication scientifique » à cette histoire, dans la mesure où son caractère fabuleux ne peut être saisi si l'on suit la ligne droite de la logique. « Nous sommes sur une terre vertigineuse²¹⁹² », expliquait déjà le vieillard dans *Une Vie en arbre et chars... bonds*. L'écriture sonyenne s'efforce ainsi de rendre compte des vertiges de la réalité, en particulier du monde naturel, pour révéler les dimensions infinies de ses possibles.

En sus des « combines prodigieuses²¹⁹³ » du fleuve et de l'arbre, le vieillard raconte « les insomnies du soleil » qui, « pris d'une oscillation oblique »²¹⁹⁴, se lève la nuit pour parler au mambarinier :

Le vieillard. – L'arbre se nourrit en effet au sein de l'étrangeté.

Charlotte. – Sans ta connerie d'aller mourir dans un bled paumé, pauvre Georges adoré, jamais de jamais je n'aurais imaginé un pays dévergondé où, pris d'agitation, le soleil se lève au milieu de la nuit.

Le vieillard. – Il se lève pourtant. Alors le fleuve inverse son cours et l'eau de mer arrive jusqu'à Samsoya²¹⁹⁵.

Les mots ne manquent pas pour insister sur le caractère extraordinaire des manifestations naturelles. Les noms *étrangeté* et *dévergondages* disent leur singularité excessive, tandis que les adjectifs *prodiges* et *oblique* en soulignent le caractère inhabituel. Toutes ces qualifications s'appliquent à signifier l'écart, par rapport à la ligne droite censurante de la réalité. Après tout, comme le dit le vieillard, « on est ici au pays du soleil zigzagant²¹⁹⁶ ». Aussi Sony emprunte-t-il tous les chemins de traverse que lui offre la forêt du langage, choisissant d'en suivre les détours magiques. Charlotte affirme d'ailleurs que tout ceci excède

2191 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 19.

2192 Sony Labou Tansi, *Une vie en arbre et chars... bonds*, op. cit. p. 22. « Le vieillard. – D'aucuns prétendaient que les choses venaient de l'arbre. Moi, j'ai une autre explication... Nous sommes sur une terre vertigineuse. »

2193 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent* p. 19.

2194 *Ibid.*, p. 23.

2195 *Ibid.*, p. 23-24.

2196 *Ibid.*, p. 25.

son imagination. La jeune femme laisse entendre qu'avant même de se poser la question de la réalité des oscillations du soleil, ce sont les limites de l'imaginaire que ces manifestations excèdent. Ce à quoi le vieux Georges répond : « il se lève pourtant », et l'adverbe d'opposition *pourtant* marque sa foi dans cette vérité fabuleuse où les faits parlent d'eux-mêmes. Ainsi l'écriture sonyenne s'emploie-t-elle à rendre compte des étrangetés et désordres fabuleux de la forêt équatoriale.

Pour élargir les dimensions du réel et en révéler toute la magie, Sony commence donc par repousser les frontières de l'imagination. Dans la mesure où l'imagination fait partie intégrante du réel et de l'existence humaine, c'est en imaginant des prodiges qu'on les fera advenir au monde²¹⁹⁷.

En homme de la forêt, l'écrivain écrit donc en zigzag, pour élargir les dimensions d'une réalité limitée par la ligne droite. Au-delà d'informer l'écopoétique sonyenne, la forêt est aussi un lieu éthique. Contre la rectitude d'un réel quantifié, voire étouffé, Sony semble brandir des « manières d'être forêt qui échappent à la planification altéricide [...] de l'aménagement capitaliste des territoires ²¹⁹⁸ », selon les mots de Malcom Ferdinand. De plus, ériger la forme de la forêt comme une manière d'exister revient à honorer le milieu équatorial kongo. Comme le chante Tabu Ley Rochereau, dont la chanson *Mokola na kokufa* est mentionné dans le roman de Sony *L'Anté-peuple*, « la mort de la forêt est aussi la mort du pays²¹⁹⁹ ». .

7.2.5 Le poète du trait d'union et du tiret

Parmi les associations éthiques de Sony, on compte enfin celles qu'il réalise par le biais du trait d'union. On se souvient qu'il crée par exemple des personnages monstrueux, comme les Homme-Monstre, Homme-Montre et Homme-H d'*Une vie en arbre et chars... bonds et Monologue d'or et noces d'argent*, ainsi que les Hommes-Arbres de *L'Arc-en-terre* ou encore « l'homme-continent / l'humain-pot-de-vin / saupoudré d'amendements²²⁰⁰ » du *Quatrième côté du triangle*. Cependant, lorsqu'elles désignent des ploutocrates, les complémentations

2197 Sur les initiatives écopoétiques contemporaines menées au théâtre, voir par exemple l'article 11 du manifeste « CLIMATE LENS » : « 11. Dé-sentimentalisez la "Nature". Gardez le respect, oubliez le "Wouaou !!!!". Explorez de nouvelles voies affectives vers le non-humain, au-delà de la tristesse, de la culpabilité et de la peur. Invitez l'humour, la colère, la joie, l'ironie, le sarcasme... » : Una Chaudhuri et des membres du groupe CLIMATE LENS, « CLIMATE LENS. Manifeste », art. cit.

2198 Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale.*, op. cit., p. 311.

2199 Voir Sony Labou Tansi, *Sous adresse*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1186. Traduction du lingala par Abel Kouvouama. Voir aussi Sony Labou Tansi, *L'Anté-Peuple* [1976], Paris, Seuil, 1983, p. 54.

2200 Sony Labou Tansi, « 9. », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1093.

sonyennes se présentent moins comme des élargissements éthiques, que comme des soustractions d'humanité, matérialisées par la barre du trait d'union. En regard de ces associations déshumanisantes, Sony compose d'autres mots par le biais de la soudure du trait d'union, tels les « chair-mots-de-passe²²⁰¹ » qui rassemblent les mondes organiques et poétiques. De même que la « co-existence » sonyenne, dont le trait d'union laisse présager des liens qui se nouent entre les êtres vivants, le trait d'union dans les néologismes sonyens peut être analysé comme une manière de faire co-exister différentes dimensions de la réalité.

Dans l'Avertissement de sa pièce *Antoine m'a vendu son destin*, Sony affirme son humanité composite :

Cette pièce est une manière de confirmer la seule qualification que l'Histoire me reconnaisse : « VOYOU-VA-NU-PIEDS-DE-LA-RACE-HUMAINE » qui sillonne les couloirs de l'espérance²²⁰²...

Reprenant à son compte le stigmatisme historique d'une humanité dégradée, Sony file la métaphore du vagabond pour la relocaliser sur les chemins de l'espoir. Le trait d'union qui assemble des fonctions misérables et humaines est renforcé par l'usage de la préposition *de*, comme si l'écrivain voulait multiplier les soudures. D'une part, les N1 *voyou-va-nu-pieds* ont un rôle classifiant, créant un sous-groupe d'humain. Dans l'étiquette raciste imposée aux Africains, le trait d'union joue donc encore une fois comme une soustraction d'existence. Le trait d'union marque l'état de domination, pour qu'il devienne tellement exorbitant qu'il en soit réduit à l'état de cliché. D'autre part, Sony prolonge le cliché par la métaphore en *de* des « couloirs de l'espérance », en y ajoutant une détermination positive. De ce fait, l'errance misérable devient un argument d'autorité : puisque le voyou-va-nu-pieds connaît intimement toutes les routes du monde, il est le plus habilité à choisir les plus belles d'entre elles. Sony confirme ainsi un état de domination conscient, pour mieux le renverser.

Dans son manifeste « Mourir ou rêver un autre rêve », il procède de la même façon, en insistant sur le fait que les dominés sont forts de n'avoir plus rien à perdre :

Désintentionner le co-développement en question. Nous les déjà-morts, les déjà-tués, n'aurions peur de la mort qu'à cette condition. Les déjà-affamés n'ont plus peur de la faim. Les déjà-fusillés, que voulez-vous qu'ils foutent de la peur du fusil ? Les déjà-bombardés n'ont pas peur des bombes. Nous sommes pourtant impliqués dans la guerre à la guerre parce que nous aimons l'espèce humaine d'un amour qu'on ne dit pas²²⁰³.

Sony invente des périphrases pour désigner les appauvris du monde, comme autant de *déjà-morts*, *déjà-tués*, *déjà-affamés*, *déjà-bombardés*. Le trait d'union relie l'adverbe de temps *déjà* aux participes passés qui décrivent des dominations effectives – *morts*, *tués*, *affamés*,

2201 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *La Vie et demie*, op. cit., p. 9.

2202 Sony Labou Tansi, *Antoine m'a vendu son destin*, op. cit., p. 14.

2203 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », op. cit., p. 2.

fusillés, bombardés –, conduisant à la mort. L'association de deux termes exprimant la valeur de l'accompli produit un effet de redondance. Comme l'écrivait Sony dans *Le Poète en panne*, « on ne peut pas aller loin²²⁰⁴ », c'est pourquoi la peur n'a plus aucun effet. Or, le dépassement de ces terreurs existentielles ne conduit pas les dominés à la violence terroriste désespérée, mais plutôt à l'amour du prochain. Puisque les *déjà-morts* ne sont pas *déjà-aimés*, l'amour reste la seule voie d'existence possible, la seule manière pour que, de nouveau, « il fasse peur en [s]oi²²⁰⁵ ».

L'emploi du trait d'union permet donc à l'écrivain congolais d'ajouter une complémentation à des stigmates pour mieux les souligner. Ce faisant, il offre un autre regard sur les catégories habituellement appliquées aux rebuts du monde et les décentre.

Par ailleurs, la virtuosité avec laquelle Sony manie les associations du trait d'union lui permet de se qualifier en poète. Il se fait ainsi « lune-mère », « bouche-alibi », ou encore « Homme-chose en furie », espérant gagner « cette terre-médaille ». Les liens qu'il établit entre les mots et les mondes élargissent les dimensions de sa poétique, comme si elle se voulait tout à la fois vocale, tellurique, humaine, maternelle et cosmique.

Dans « Le contre-statut de l'homme » adressé à Thiago de Mello, le poète est non seulement « l'homme ensemencé d'hommes » comme nous l'avons lu, mais également « la lune-mère / Sur laquelle aucun programme Apollo / Ne viendra lâcher ses gaz »²²⁰⁶. En s'affirmant « lune-mère », Sony s'octroie une existence cosmique, au-delà des découvertes scientifiques. Reliant l'astre à son statut maternel mythique, le poète rappelle que la conquête de l'espace, qui fait rage pendant la Guerre Froide, est une preuve de la démesure de l'hybris humain. Il en fait même un matricide, en signifiant que les hommes abîment le cosmos qui leur a donné la vie. De cette façon, le poète s'érigerait orgueilleusement en « lune-mère », pour que le combat qui oppose les démesures poétiques et scientifiques puisse se jouer à armes plus égales.

En outre, dans *Le Quatrième côté du triangle*, Sony s'emploie à « déchir[er] notre vieille forme / humanitaire » par « une parole moite / [...] / infinie / savoureuse / et excusée – »²²⁰⁷. C'est ainsi qu'il se dit poète :

Le poète, lui
sort son mandat
de bouche vierge
bouche-alibi
bouche-équerre

2204 Sony Labou Tansi, « ZZZ », *Le Poète en panne*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 906.

2205 Sony Labou Tansi, « Avertissement », *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

2206 Sony Labou Tansi, « Le contre-statut de l'homme », *Sous adresse*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1193.

2207 Sony Labou Tansi, « 10. », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1096.

Avec l'annonce du mandat poétique, il est encore une fois question de formalités pour qualifier l'écrivain. Après avoir exercé sa « fonction de salamandre », Sony remplit désormais « son mandat de bouche vierge » et sans doute faut-il y voir une allusion à la forêt vierge tropicale. Sa mission l'enjoint à formuler une parole nouvelle, non entachée des mensonges de toute la « paperasse humaine²²⁰⁹ ». Sa bouche toute neuve, encore inexplorée et inviolée, se fait ainsi « bouche-alibi » pour se défendre des faits criminels qu'elle rapporte, « bouche-équerre » pour tracer des angles et s'écarter des lignes droites, ainsi que « bouche-compas » pour choisir la circularité et l'ouverture. Or, on peut s'étonner que Sony associe la bouche du poète à des instruments de mesure, lui qui décrit haut et fort l'idée de quantifier ou de mesurer le monde. Peut-être ces métaphores expriment-elles moins l'idée du calcul spatial, que l'éloge de la justesse de la parole poétique et de l'élargissement des dimensions qu'elle permet. Ou bien le poète ironise-t-il sur son propre compte, comme si son rôle d'exception ne l'empêchait pas de se trouver lui aussi pris dans les humiliations et les déshonneurs de l'humanité. Ces deux interprétations expliqueraient l'oxymore du « courage honteux », qui féconde cette bouche poétique composite.

Il arrive également que la bouche du poète rejoigne celle de l'amant dans les poèmes de Sony. Lorsque la sensualité intense côtoie les préoccupations existentielles, il semble que l'amour permette de dépasser les mesquineries politiques d'une humanité raciste.

Par exemple, l'un des poèmes du *Quatrième côté du triangle* est adressé à l'amante Françoise, que le poète surnomme « pierre-soeur-âme cadette²²¹⁰ ». À travers le nom composé, Sony relie les mondes du minéral, de l'humaine et de l'esprit, comme pour faire le portrait d'une amante cosmique. Ensuite, le poète décrit « cette terre boucanée / contradictoire » où « végète l'âge d'or du laisser-aller ». Ainsi désigne-t-il la pierre-amante comme sa cadette parce que la terre est son ancêtre : « Y a toi / Y a moi », clame-t-il, « et voici ma mère bien assise / sur son contingent d'entraves ». La lyrique amoureuse se mêle donc à l'écopoétique sonyenne. Puis, le poème se poursuit dans une érotique exacerbée où le poète devient « Homme-chose en furie », lui qui est « fait / pour vexer la matière »²²¹¹. La périphrase de l'« Homme-chose » exprime la soumission de l'amant face à la volupté charnelle de son amante. Cependant, l'image exprime aussi plus généralement les difficultés

2208 *Ibid.*

2209 *Ibid.*

2210 Sony Labou Tansi, « 12. », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1100.

2211 *Ibid.*, p. 1100-1001.

de la lutte que le poète mène pour « vexer la matière » et la dépasser pour s'ouvrir à l'infini de son amante.

En outre, le vocabulaire de la poésie – *nommer, le congrès des mots, la chose parlée* – qui émaille le poème invite à une lecture métatextuelle de la désignation du poète comme « homme-chose » : le trait d'union exhibe le geste poétique qui doit relier les mots et les choses, même lorsqu'il s'agit d'exprimer la jouissance indicible d'une relation sensuelle. Aussi le poète s'entête-t-il à trouver les mots qui « déclencheront l'âme » à la lecture du poème, c'est-à-dire « au fond de la chose parlée ».

La même richesse sémantique caractérise un autre poème d'amour dans *Le Quatrième côté du triangle*. Le poète se souvient d'une nuit avec son amante Isabelle :

Habitants de cette race
décousue
par cent mille matins louches
nous avons
porté les méridiens
à l'abattoir –
[...]
Étrange agent du cri
tu as démêlé mes dieux
et tu es tombée
en grossesse d'un mot
Ton île de viande
fraîche
a voulu flotter
dans l'océan des mots
Nous l'avons gagnée
cette terre-médaille
nouée
au cou du destin²²¹²

Le néologisme composé *terre-médaille* crée une syllepse de sens sur le verbe *gagner*, puisqu'il dit à la fois le fait que les amants ont *atteint* la « terre » et *obtenu* une « médaille ».

En premier lieu, le démonstratif *cette* associerait la « terre-médaille » au corps de l'amante métaphorisé en « île de viande / fraîche », où la préposition *de* relie un N1 géographique et un N2 charnel. La métaphore en *de* fait ainsi co-exister les mondes humains et océans, pour créer une géographie érotique. Le trait commun de la rondeur, qui est activé dans la mise en commun des entités *terre, médaille* et *île*, viendrait confirmer cette lecture. La « terre-médaille » sur laquelle abordent les amants serait donc une métaphore de la jouissance amoureuse atteinte, remise officiellement par l'amante « agent du cri ». Encore une fois Sony reprend une formalité – *agent* – pour forger une métaphore en *de* : le N1

2212 Sony Labou Tansi, « 14. », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1106.

classifiant est déterminé par un N2 surprenant – *cri* –, qui vient renverser le formalisme du grade par l'intensité de la vie et la jouissance qu'il exprime.

En second lieu, la « terre-médaille » désigne aussi la victoire des amants contre « les méridiens » qui strient la terre et séparent les humains, comme le laisse entendre la métaphore du couple en « habitants de cette race / décousue ». Le N1 est un déverbal et le N2 crée une localisation surprenante dans la « race ». Le poète en appelle à dépasser la géographie raciale, ce qu'il réussit à faire en gagnant la « terre-médaille ».

En troisième lieu, le néologisme composé pourrait figurer la récompense du poète qui s'entête à ensemer les lieux stériles du monde par sa parole. Lui qui n'était qu'un « brouillon d'espoir²²¹³ » quand son amante l'avait rencontré, sait désormais la féconder « d'un mot » et nager avec elle sans se perdre dans « l'océan des mots ». Là encore, les métaphores en *de* mettent en valeur le geste poétique sonyen, en insistant sur l'ampleur du matériau de l'écriture – selon le modèle de la « forêt du langage » – et sur la gésine poétique. L'idée de la grosseur poétique est d'ailleurs reprise par l'image du poète en « brouillon d'espoir ». Selon la typologie des métaphores en *de* de Joëlle Gardes Tamine, le N2 *espoir* non actualisé est ici employé comme complément de matière. La foi optimiste et le désir d'avenir constituent donc les matériaux poétiques de Sony, lui qui enjoint à exercer le métier de « professeur d'espérance²²¹⁴ » dans le même recueil poétique.

Finalement, la « terre-médaille » montre que la co-existence des humains sur la planète est une lutte qui doit être gagnée à la fois par la force poétique et par l'impétuosité amoureuse.

Outre le trait d'union, Sony fait un usage récurrent du tiret comme signe de ponctuation, en particulier dans ses poèmes, à la fin des vers. Le tiret sonyen remplace ainsi le point, comme pour proposer d'autres façons de ponctuer la langue. Le personnage de Gatsé de la pièce *La Gueule de rechange* n'affirme-t-il pas qu'il « veu[t] être en Auvergne. Un point, un trait²²¹⁵ » ? Dans son ouvrage *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, Céline Gahungu souligne la fréquence des tirets dans l'écriture sonyenne et elle les analyse comme « le rêve de poursuivre sans fin l'écriture et d'interdire l'arrêt », quitte à « disloquer la phrase pour l'installer dans un devenir perpétuel »²²¹⁶. On pourrait prolonger cette lecture en montrant que, au-delà du seul geste poétique, le tiret matérialise le désir sonyen d'élargir les

2213 *Ibid.*

2214 Sony Labou Tansi, « Mathématiques » et « 4. Pour Émile Biayenda », *op. cit.*, p. 1068 et p. 1077.

2215 Sony Labou Tansi, « Tableau II », *La gueule de rechange*, dans *La Chair et l'Idée*, *op. cit.*, p. 54.

2216 Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 253.

dimensions du réel. Dans la mesure où il est l'instrument de Sony qui s'efforce de repousser « la lisière des infinis²²¹⁷ », le tiret est opérateur de magie.

Dans le poème « La Panne-Dieu » déjà évoqué, le poète brise toutes les chaînes des bâclages économiques, humains et spirituels du siècle, qui rétrécissent l'existence. Contre « la demi-mesure / des peuples bâclés²²¹⁸ », il prône l'infini :

je débouche à la mer
infinie
dans l'art infini
d'être
moi infiniment²²¹⁹ —

La fin des vers est martelée par la répétition de l'« infini ». La « mer » et l'« être », placés aussi à la rime, sont emportés dans cet incommensurable que le poète fait advenir à travers la scansion. Le tiret s'impose alors comme l'ultime geste de la démesure poétique, ouverte à l'illimité.

Dans *L'Art de Rimbaud*, Michel Murat revient sur l'émergence de la « Poétique du tiret²²²⁰ » au XIX^e siècle, notamment chez les poètes romantiques. Il montre que le tiret peut être « une ponctuation "nerveuse"²²²¹ », caractéristique d'un style de personnalité. En effet, on peut aisément imaginer Sony en train de prolonger frénétiquement le rythme de son poème dans le trait qu'il trace à la main, sur le cahier qui constitue le manuscrit du recueil *930 Mots dans un aquarium*. Par ailleurs, Michel Murat explique que le tiret rimbaldien est aussi un outil d'amplification, ce qui correspond également à l'usage qu'en fait Sony dans « La Panne-Dieu ».

Cependant, si les tirets de Rimbaud figurent essentiellement entre des phrases, pour dissocier des plans de l'énonciation, ceux de Sony se situent en fin de proposition ou de vers : ils font sentir le souffle poétique de Sony, pour qui écrire est bien un « Acte de Respirer²²²² ». Les tirets sont donc des indices de la vie de l'écriture sonyenne et de la présence du corps de l'écrivain dans les textes.

À ce sujet, Michel Murat montre que l'apparition du tiret a accompagné l'émergence d'une forme nouvelle de poésie non versifiée, comme pour donner du souffle au poème tout en faisant éclater le cadre du vers. Le tiret inscrit le souffle de l'écriture et de la lecture dans le langage lui-même. Michel Murat s'appuie notamment sur l'ambivalence du tiret qui coupe

2217Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *art. cit.*, p. 295.

2218Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *op. cit.*, p. 1003.

2219*Ibid.*

2220Voir Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 343-356.

2221Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 346.

2222Voir Sony Labou Tansi, *L'Acte de Respirer*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 651.

le flux discursif sans le fermer : il suspend et reprend dans un même mouvement. D'ailleurs, le tiret sonyen a lui aussi une double valeur de suspension et d'attaque. En effet, comment continuer le poème « La Panne-Dieu » après une telle déclaration d'infini ? Le tiret offre une pause, comme un geste d'ouverture vers l'infini poétisé, tout en permettant au poète de continuer la parole : « je n'ai plus à m'embarrasser / d'un chemin²²²³ », poursuit-il alors, comme s'il commentait l'usage du tiret qui lui permet de tracer sa propre voix poétique. Ainsi Sony se lance-t-il à nouveau hors des sentiers battus, dans l'élan toujours renouvelé qui le porte vers l'infini : « aujourd'hui que je sais / où je vais / je me gave d'infini²²²⁴ », affirme-t-il *infiniment*.

Selon Michel Murat toujours, le tiret peut être la marque d'une spontanéité, autant que d'une construction littéraire. Bien que le tiret soit pour Sony une manière poétique de respirer, il s'offre également comme l'instrument du poète conscient de son pouvoir de créateur de monde.

Par exemple, dans le poème « Réveillon d'étoile » du recueil *Équateurs alcoolisés*, l'usage du tiret accompagne les réflexions du poète sur la réalité tangible du spectacle des astres auquel il assiste, probablement lors d'une nuit antillaise. La nuit étoilée se donne alors pour le poète comme une épreuve vertigineuse de son existence cosmique :

Moi l'homme cousu
dans la nuit
tel un semblant d'étoile
je ne suis
qu'un semblant d'entrailles
rongée par un semblant
de feu²²²⁵ — ?

Sony énumère tous les faux-semblants qui entravent l'existence et s'interroge sur la possibilité de vivre sans feindre d'exister. Dans le poème, le tiret précède le point d'interrogation, comme pour inclure dans la réflexion la suspension de la voix poétique et l'ouverture au monde. Le tiret semble accompagner le geste du poète qui cherche à toucher le réel, pour avoir la preuve tangible de sa propre existence et de celle du monde. Je reviendrai dans le chapitre 8 sur la profondeur des métaphores cosmiques dans ce poème, où le tiret illustre particulièrement le désir de rencontre du monde qui fonde l'écopoétique sonyenne.

Le « Réveillon d'étoile » s'achève d'ailleurs sur un ultime élan du poète vers le monde : « Cela n'est point semblant / que j'ouvre le monde / à mes yeux — ». La fin du vers confronte le simulacre du monde au regard du poète qui *n'ouvre pas ses yeux au monde*,

2223 Sony Labou Tansi, « la Panne-Dieu », *op. cit.*, p. 1003.

2224 *Ibid.*, p. 1004.

2225 Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *Équateurs alcoolisés*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1027-1028.

mais *ouvre le monde à ses yeux*. Afin de dépasser les apparences, Sony perturbe la syntaxe en inversant l'ordre habituel des compléments du verbe *ouvrir*. Ainsi le tiret accompagne-t-il le déploiement du regard sensible de Sony sur le monde : joignant le geste de toucher le monde à la parole poétique, le poète sonyen énonce un univers, où les choses existent bien au-delà de leur manifestation à sa surface. Le tiret est donc l'instrument poétique de la rencontre du poète sonyen avec le monde, dans un élan qui s'offre comme une gageure écopoétique.

Le tiret sonyen se donne encore comme le commencement d'un rhizome, qui s'ouvre à des relations en suspend. Dans le poème « Dimanche soir » du recueil *930 Mots dans un aquarium*, Sony pourfend les distinctions raciales et demande justice au nom de l'Afrique :

Nous
Les bâclés de la Terre
Attendons
La parole²²²⁶ —

Le tiret apparaît comme le signe de ponctuation dialogique, initiant le vrai échange entre les peuples que Sony espère tant. Cependant, « la communication réelle », dont Sony affirme au seuil de la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* qu'elle est l'une des « priorités essentielles »²²²⁷ dont notre époque a besoin, n'advient pas encore : dans « Dimanche soir », le tiret qui ouvre à la parole est suivi d'un blanc, matérialisant l'attente muette mais non moins vive de tous peuples réduits au silence. Le tiret permet donc de faire exister le désir de parole et de matérialiser son silence expressif, tout en montrant que ses conditions de possibilité ne se sont pas encore réunies.

Le tiret sonyen est un créateur de liens entre les êtres et le monde, de même qu'un élan d'ouverture à l'infini et au dialogue. Il participe de l'élargissement existentiel que recherche Sony, dans toutes les dimensions et procède de la co-existence sonyenne. À ce titre, le tiret se fait également un marqueur d'incomplétude. Il résonne comme un appel à former des complémentations manquantes, afin d'atteindre le double élargissement du réel et de l'ontologie relationnelle, qui fait la magie selon Sony.

Au terme de notre analyse sur les associations éthiques, nous aurons compris comment l'écriture permet à Sony de rêver cet autre rêve qui, comme il le manifeste, consiste à

²²²⁶Sony Labou Tansi, « Dimanche soir », *930 Mots dans un aquarium*, op. cit. p. 986.

²²²⁷Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 8.

travailler à la « co-existence ». L'écrivain joue en particulier des proximités syntaxiques au sein de la complémentation nominale pour rapprocher les existants entre eux, dans les mondes naturels qu'il déploie dans ses textes, et pour élaborer des liens poétiques entre lui et ses prochains humains et non-humains.

La syntaxe sonyenne construit ainsi une « communauté biotique²²²⁸ », qui inclut le poète et le relie aux autres êtres. En effet, la co-existence telle que la définit et la met en œuvre Sony ressemble à « l'éthique de la terre » qui, selon Aldo Leopold, « élargit simplement les frontières de la communauté, de manière à inclure les sols, les eaux, les plantes, les animaux ou collectivement, la terre »²²²⁹. Lorsque Sony affirme que l'humus est son prochain, qu'il se dit petit frère des saules pleureurs ou qu'il revendique sa fonction de salamandre, il met en œuvre des proximités syntaxiques pour faire advenir la conscience de la co-existence des humains et des êtres du monde naturel. Telle est l'idée de l'écologie sonyenne²²³⁰ que le style de l'écrivain s'attache à retranscrire et à informer. La réconciliation à laquelle invite Sony dans son manifeste de 1982 est un appel à considérer la nature plutôt que de chercher à la dominer, rappelant ce qu'écrivit Aldo Leopold dans son *Almanach du comté des sables* en 1949 :

L'écologie n'arrive à rien parce qu'elle est incompatible avec notre idée abrahamique de la terre. Nous abusons de la terre parce que nous la considérons comme une commodité qui nous appartient. Si nous la considérons au contraire comme une communauté à laquelle nous appartenons, nous pouvons commencer à l'utiliser avec amour et respect²²³¹.

Comme l'écrivain congolais qui prône la « réconciliation » et la « co-existence » « en face du traditionnel rêve de dénaturer la nature²²³² », Leopold engage à la « considération », à « l'amour » et au « respect ». L'idée leopoldienne de la communauté biotique est donc très proche de l'invitation de Sony à voir que « la terre est notre prochain²²³³ ». Pour les deux écrivains, la question du regard, de la conscience et de la considération de la vie du monde naturel est d'ailleurs primordiale pour faire advenir l'éthique écologique.

Cependant, alors que chez Leopold l'éthique de la terre doit succéder chronologiquement à l'instauration en cours d'une éthique mondiale humaine²²³⁴, la pensée

2228 Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, op. cit., p. 263.

2229 Voir l'analyse de l'œuvre d'Aldo Leopold par John Baird Calicott, *Éthique de la terre*, op. cit.

2230 Dans le chapitre 4, nous avons évoqué l'idée sonyenne de l'écologie : « j'essaie de réfléchir sur la place que nous, les humains, laissons à la nature dans le monde où nous vivons ». Voir Sony Labou Tansi, entretien avec Sennen Andriamirado, *Jeune Afrique*, n° 1564-1565, 19 décembre 1990-1er janvier 1991. Voir aussi la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 335].

2231 Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, op. cit., p. 14-15.

2232 Ibid.

2233 Ibid., p. 2.

2234 « Je ne me fais pas d'illusion sur la rapidité avec laquelle une conscience écologique peut porter ses fruits. Il a fallu dix-neuf siècles pour définir un code éthique à même de régir la conduite des hommes entre eux. L'élaboration d'un code de conduite portant sur les relations entre l'homme et la terre pourrait bien prendre autant de temps. [...] nous devons commencer par fixer les normes de ce qui est juste et injuste dans l'usage de la terre. ». Voir Aldo Leopold, *La conscience écologique*, op. cit., p. 161. Voir aussi John Baird Calicott,

sonyenne de la co-existence entre les êtres humains et non-humains est très ancienne et c'est elle qui induit l'amour pour « l'espèce humaine²²³⁵ ». En affirmant que « depuis des millénaires les kongo ont appris la relation profonde qui lie l'homme (les êtres en général) aux choses²²³⁶ », Sony exprime très fortement que la réconciliation entre les humains dépend de la conscience écologique. Pour lui, la « domination de la nature et des natures dites barbares » sont « deux rêves équitablement dangereux »²²³⁷ : c'est donc bien de *notre idée abrahamique de la terre*, comme le dit Aldo Leopold, que découlent les guerres technologiques, militaires, humaines et culturelles. Si Sony fait sentir dans son écriture « la relation profonde qui lie l'homme aux choses²²³⁸ », c'est bien pour faire advenir la conscience d'une communauté de prochains qui comprend les humains et les non-humains, et ainsi mieux faire « la guerre à la guerre²²³⁹ », comme il l'écrit. Pour l'écrivain kongo, dès lors qu'on a la conscience aigüe que le crapaud est son prochain, on ne peut qu'aimer l'être humain et le considérer lui aussi comme son prochain.

L'idée que l'amour de la terre implique nécessairement l'amour des hommes ne va pourtant pas de soi dans l'écologie occidentale contemporaine. Sony s'inscrit donc résolument contre ce que Malcom Ferdinand appelle l'« environnementalisme », qui analyse l'existence de « la valorisation verticale de la fracture environnementale *sans toucher* à l'échelle de valeurs horizontale, c'est-à-dire sans remettre en cause les injustices sociales²²⁴⁰ ». À ce sujet, Sony se constitue en *exemplum* de la co-existence, en particulier par les liens de complémentarité que son style écopoétique déploie. En se reconnaissant à la fois « petit frère des saules » et « enfant du siècle bâclé », l'écrivain situe son existence au croisement des valeurs verticales et horizontales qui fondent l'écologie politique.

Éthique de la terre, op. cit.

2235 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*, p. 2.

2236 *Ibid.*

2237 *Ibid.*, p. 1.

2238 *Ibid.*, p. 2.

2239 *Ibid.*, p. 1.

2240 Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale.*, *op. cit.*, p. 18.

Chapitre 8. Les métaphores vibrantes : *concrétude* et ancrages sensibles

L'autre progrès, celui qui sauve, exige que l'humanité rêve un autre rêve que celui qui consiste à appeler sous la bannière de l'uniformisation toutes les communautés humaines toutes les créativités. Rien de vital n'impose l'idée que les fantômes de béton soient les seules boîtes à conserver les citoyens sous tous les cieux. (Il faut bien au monde des villes de ciment, des villes de fer, des villes de pierre, des villes de boue, et pourquoi pas, des villes de feuilles. Ainsi faut-il des idées de fer, d'autres de pierre, de bronze, de bois...) ²²⁴¹

Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve » (1982)

Le manifeste de Sony déploie « l'autre rêve » que l'écrivain souhaite voir advenir, en faisant notamment le plaidoyer de la pluralité des modes d'existence. La métaphore de « la bannière de l'uniformisation » associe la standardisation à une enseigne guerrière et elle est complétée par l'analogie des « fantômes de béton », qui décrit une armée d'outre-tombe, déjà morte sous les coups d'une globalisation mortifère. L'image désigne en effet les villes des pays nantis, où la vie est réduite à l'état de spectre et elle est complétée par la métaphore des immeubles, désignés comme « des boîtes à conserver » les humains. Rappelant la « forme de vie en boîte de conserve ²²⁴² » contemporaine emblématique du progrès mortifère, la catachrèse est resémantisée par la présence de l'infinitif *conserver*. Il souligne la terrible réalité de la mise en boîte des humains dans les villes modernes. Ensuite, contre la conserve et le béton, l'écrivain énumère d'autres matières urbaines, du « ciment » à la « boue » : tous ces matériaux trouvent alors grâce à ses yeux, y compris le « fer » et les « feuilles », du moment que tous co-existent. L'accumulation des parallélismes syntaxiques autour des syntagmes binominaux *villes de + matière* permet de souligner la richesse des différentes formes de vie possibles, en les plaçant sur un même pied d'égalité – même si l'écrivain semble préférer « les villes de boue » voire « de feuilles » qui closent sa liste, plutôt que celles « de ciment ». Encore une fois, Sony porte une attention particulière à la matérialité de l'existence, si bien que l'on souscrit à l'analyse de Céline Gahungu qui montre qu'« en contrepoint d'une langue éthérée, Sony Labou Tansi est en quête d'une écriture énergique qui nomme le réel ²²⁴³ ». Alors même qu'il invite à la spiritualité et place son rêve d'un autre rêve dans le domaine de l'« idée », Sony est donc loin d'ignorer l'aspect concret du monde qu'il décrit et il le convoque dans son écriture.

L'énumération des « idées » succède à celle des « villes » : en parallèle des mondes urbains, Sony crée des métaphores en *de* où le « bois » et le « fer » déterminent des façons

²²⁴¹Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*, p. 1.

²²⁴²Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 17⁴⁵, cf. *supra*. (transcription personnelle).

²²⁴³Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 54.

de penser. Sans perdre « le sens du concret²²⁴⁴ » caractéristique de l'écopoétique, l'écriture sonyenne délaisse le réalisme matériel des villes pour s'intéresser à la matière idéale qui fonde les formes d'existences humaines. « Fer », « pierre », « bronze » et « bois » deviennent des manières de vivre, informées par les lieux où elles s'expriment : aux « villes de fer » correspondraient des « idées de fer » et aux « ville de bois » des « idées de bois ». Sans faire la description réaliste des espaces où vivent les humains, Sony montre pourtant par ces images combien les milieux influent sur les vies qui s'y déploient. Il exprime ainsi l'importance « situationnelle²²⁴⁵ » de toute existence, à laquelle l'écopoétique porte une attention bien particulière.

Le manifeste sonyen s'intéresse donc moins à la représentation réaliste du monde qu'aux liens sensibles qui se créent entre les êtres vivants et les lieux, ce dont les métaphores en *de* sont particulièrement aptes à rendre compte. Par la préposition *de* qui permet l'ancrage des métaphores dans des compléments du nom de matière, Sony rend compte de l'aspect sensible de la vie et lui donne de la profondeur. Le « rêve d'un autre rêve » prend forme grâce aux ancrages des images sonyennes dans les éléments cosmiques, témoignant de la *concrétude* d'une écriture qui s'attache à relier les mots et le monde.

8.1 Métaphores sensibles et vibrantes

« La Panne-Dieu »

[...]

Tiens-moi les côtes Amérique
On ne gratte pas le ciel
avec du ciment
Amérique
Arrogante
Amérique bâclée
Quel vide bien triste
À la sortie de L'Humanité !

Amérique matraquée de dollars
et de pub cache-toi
dans le cul
de cette fille qui marche
vers Central Park [...]

Amérique
Voici la nouvelle évangile
Time is not money
Time is oxygen —
Amérique
Tes mensonges grattent

²²⁴⁴Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique, op. cit.*, p. 43

²²⁴⁵Voir Christina Kullberg, « L'écriture arborescente de la Caraïbe : esquisse d'une écopoétique en situation », *art. cit.*

Le ciel si fortement
 Liberté et merde
 Merde et liberté
 Quelle viande saignante
 Amérique
 dans un saignement
 d'Histoire

 Repue
 De progrès pourri
 Amérique
 Continent en panne
 Fais-nous la passe²²⁴⁶ —

Dans les années 1980, alors qu'il marche dans les rues de New-York, le poète sonyen s'adresse à l'Amérique « en panne ». Il lui montre la monstruosité de ses gratte-ciel qui rongent l'espace. Ils sont pour lui les emblèmes des injonctions boursières dressées dans toute la ville et placées sous la protection de « l'archange coca-cola²²⁴⁷ ». À travers des images sensibles²²⁴⁸, Sony décrit la « panne », la « pourriture », le « saignement » ou la « merde » comme autant de preuves indéniables que le bâclage américain est très profond.

Le poème s'emploie en particulier à reconcrétiser les images pour révéler toute l'ampleur de leur vérité métaphorique, notamment par des jeux de mots qui sélectionnent à la fois le sens littéral et le sens figuré. On peut citer en exemple les gratte-ciel, convoqués dans le paysage poétique par les périphrases « Tes mensonges grattent / Le ciel si fortement » et « On ne gratte pas le ciel / avec du ciment ». Le verbe *gratter* permet de dessouder le mot-composé *gratte-ciel* pour signifier la matérialité du « ciment » et la réalité des « mensonges ». Tous deux irritent le ciel par trop de hauteur, dans les deux sens du terme : les buildings hypocrites se rendent coupables de gigantisme autant que d'arrogance. De la même manière, l'Amérique se nourrit de « viande saignante » au sens figuré comme au sens propre : celle des « hommes à genoux²²⁴⁹ » ou des « infériorisés naturels²²⁵⁰ », que le poème a

2246 Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 mots dans un aquarium*, *op.cit.*, p. 1006-1007.

2247 *Ibid.*, p. 1005.

2248 Comme nous l'avons suggéré dans les chapitres 5 et 6, en suivant la proposition de David Abram dans *Comment la terre s'est tue*, ces images « font sens » moins parce qu'elles délivrent une vérité que parce qu'elles en appellent aux sensations. Voir David Abram, *Comment la terre s'est tue*, *op. cit.*, p. 337. Le poème « La Panne-Dieu » de Sony faisait partie du corpus de textes d'aires géographiques et d'époques différentes – de Jules Verne à Nancy Huston, en passant par Édouard Glissant et Pierre Bergounioux –, à partir duquel nous avons réfléchi collectivement sur les enjeux éthiques de l'écopoétique, avec Ninon Chavoz, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy. Les analyses des textes que nous avons alors mises en commun ont aiguisé ma lecture de « La Panne-Dieu », en particulier concernant les images sensibles que Sony y déploie. Voir Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.* Je remercie en particulier Kevin Even pour sa lecture détaillée du poème de Sony, tandis qu'il était, lui aussi en Amérique du Nord. Peut-être l'écopoétique nous pousse-t-elle à nous rendre dans les lieux pour mieux saisir les textes qui en parlent, nous y reviendrons en conclusion.

2249 Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *op.cit.*, p. 1003.

2250 *Ibid.*, p. 1002.

cités un peu avant. La richesse occidentale s'en repaît et c'est pourquoi, selon Sony, l'histoire saigne. La métaphore du « saignement d'Histoire » est donc à prendre au sérieux : elle permet de passer de l'idée d'une Amérique cannibale, à l'image sensible de sa chair sanglante, gonflée de trop de gavage monétaire et industriel. Dans le poème en effet, l'argent, les hormones et le sucre du coca-cola ont littéralement remplacé l'oxygène et l'humanité. Les grandes valeurs sont renversées, comme en témoignent le chiasme qui entremêle la « merde » et la « liberté ». Sony reprend également la sentence de Benjamin Franklin « time is [not] money », en la plaçant sous la négation : de toute part les bâtiments, l'argent et la publicité frappent et étouffent les citoyens qui manquent d'espace, d'air et de liberté. Ce monde est mort-vivant, il fonctionne encore, mais comme une machine rouillée, profondément « en panne ».

D'après le témoignage de l'intellectuel Yao Edo Améla qui était avec Sony lors de son premier voyage aux États-Unis, l'écrivain congolais aurait été particulièrement frappé par les nombreuses églises protestantes qui quadrillent les paysages urbains²²⁵¹. Il aurait alors développé une réflexion sur le lien entre l'individualisme et l'idée d'une rédemption fondée sur la foi plutôt que sur les œuvres, concluant « qu'aucune autre nation que l'Amérique ne compte sur l'Amérique qui ne finira jamais d'accumuler le pouvoir et la puissance économique²²⁵² ». Pour Sony, la rouille de l'économie américaine qui étouffe la vie est donc aussi liée à une religion en panne. La ville lui apparaît comme un corps sur le point de mourir d'être enfermé dans le ciment des buildings et des églises. Ainsi les images sonyennes expriment-elles la matérialité profonde de la ville.

Le poème de Sony ne décrit pas précisément New-York : il s'emploie à évoquer la ville par le biais d'images sensibles qui jouent sur les sens propres et figurés, pour la rendre

2251 Que penserait aujourd'hui Sony des églises du réveil qui abondent dans Kinshasa et Brazzaville et dont Sinzo Aanza rapporte que les « cris laudateurs qui frisent l'orgasme » retentissent dans toute la ville ? Peut-être s'interrogerait-il comme l'écrivain kinois : « la planète se meurt et des gens font une louange orgiaque dans leur église à 10 heures du matin, peut-on dire d'eux qu'ils croient vraiment en quelque chose ? ». Voir Sinzo Aanza, 26 septembre 2019, URL : <https://www.facebook.com/csinzo/posts/10215789841961820>

2252 « Pour Sony Labou Tansi, l'Amérique est un grand monstre arrogant [...]. Curieusement la première grande critique qu'il ait formulée contre le système américain relève du dogme, d'une sémantique ecclésiastique. Frappé de la pluralité des Églises et des chapelles aux diverses dénominations qui bordent les avenues, Sony en vint à conclure que c'est dans la religion, particulièrement le christianisme protestant dans ce qu'il a de plus schismatique, que se trouve la clé de voûte de l'édifice américain, bâti sur l'individualisme le plus exacerbé. En professant que la rédemption est fondée sur la justification par la foi et non sur les œuvres, l'Amérique, à majorité protestante, a développé l'égoïsme le plus pur puisqu'aucune bonne action dans ce monde ne recevra de récompense dans l'au-delà. Ce qui induit que le reste de la terre n'a qu'à s'en sortir tout seul. Qu'aucune autre nation que l'Amérique ne compte sur l'Amérique qui ne finira jamais d'accumuler le pouvoir et la puissance économique. En raisonnant bien, il s'avère que, dans "leur" logique, faire preuve de solidarité serait contraire au plan de Dieu. Ainsi ressurgit chez Sony Labou Tansi sa théorie de la "déshumanisation" ». Voir Yao Edo Améla, « Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi », *art. cit.*

palpable. Pour autant, le texte sonyen n'en dessine pas moins efficacement les contours de la métropole. On est au-dessus de la ville avec les gratte-ciels, mais on marche également dans Central Park ou le long de « la cinquième Avenue » ; on emprunte même ses sous-sols lorsque le poète mentionne « ce métro enragé / qui aboie / qui aboie / qui aboie / Transactions / Translations »²²⁵³. Avec la mention précise des sites new-yorkais et des bruits de la ville, le lecteur est plongé dans le lieu. Plutôt qu'un tableau réaliste, le poème de Sony se présente davantage comme un « exercice de sensibilisation »²²⁵⁴ qui engage le poète, sa destinataire l'Amérique et les lecteur·trice·s. Dans ce sens, « La Panne-Dieu » propose bien une vision de la ville qui « fait sens »²²⁵⁵, pour reprendre l'expression de David Abram. Ainsi Sony choisit-il d'exprimer la *concrétude* du monde qu'il décrit, en délaissant le réalisme au profit d'images sensibles.

8.1.1 Sur la ligne de crête entre le sens littéral et le sens poétique

Les descriptions sonyennes de la falaise sont émaillées de catachrèses géologiques, que l'écrivain s'amuse à défiger, comme pour souligner qu'elle est à la fois un élément rocheux réaliste et un existant doué de sensibilité. Pour interpréter les métaphores écopoétiques de Sony, il faudrait ainsi suivre le tracé poétique des promontoires, en se tenant en équilibre sur la ligne de crête entre le concret et l'abstrait, entre le réalisme dépassionné et la magie de la réalité.

Apparaissant au début du *Commencement des douleurs*, la falaise de Yohani²²⁵⁶ semble être un horizon vers lequel les habitants de Hondo-Noote tournent leurs regards. C'est une falaise vive en somme, battue par la mer et marquée par un contact long et permanent avec elle : elle apparaît comme une « chair blanchâtre, ridée, déchiquetée par le passage des siècles et plantant nerveusement la clarté de ses contreforts dans le bleu de l'Atlantique »²²⁵⁷. D'après la description, la falaise de Yohani est à la fois un élément rocheux solide, grâce à ses « contreforts », et une substance molle faite de tissus musculaires. Quant à

²²⁵³*Ibid.*, p. 1005.

²²⁵⁴Émile Hache et Bruno Latour, « Morale ou moralisme ? Un exercice de sensibilisation », *art.cit.* Voir en particulier p. 151.

²²⁵⁵David Abram, *Comment la terre s'est tue*, *op. cit.*, p. 337.

²²⁵⁶Le toponyme pourrait évoquer le monastère d'Aba Yohani situé au bord d'une immense falaise sur la montagne du Tigré oriental en Éthiopie.

²²⁵⁷Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 31.

son tracé linéaire, les couleurs blanche et bleue participent de son élargissement en profondeur et en horizon.

De plus, la falaise sonyenne est de nature sensible : en surface d'une part, le champ sémantique de la peau évoque l'image de l'épiderme, à travers la chair, les rides ou encore les nerfs suggérés par l'adverbe « nerveusement » ; en profondeur d'autre part, les participes issus des verbes *déchiquter* et *planter* décrivent des failles rocheuses. Deux acceptions sont donc activées dans la description de la falaise de Yohani : elle est bien, de manière réaliste, géomorphologiquement modelée par l'eau et, au figuré, elle paraît douée de vie. D'ailleurs, le caractère sensible de la falaise est renforcé par le fait que la mention de la chair trouve sa place au moment où, dans *Le Commencement des douleurs*, s'ouvre le récit du viol de Banos Maya par Hoscar Hana dont les habitants sidérés se sentent coupables et cherchent à détourner les yeux en regardant les roches de la Côte. Ainsi Sony revivifie-t-il le vocabulaire géologique convenu en actualisant les deux interprétations littérale et figurée, notamment pour évoquer la scène d'abus sexuel par le biais du paysage.

On trouve le même procédé dans les romans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et *Les Yeux du Volcan*. Dans le premier texte, la description de la Côte de Valancia montre par exemple « les falaises de Malsayo qui couraient en zigzag dans l'océan²²⁵⁸ ». Le sens figuré du verbe *courir*, qui désigne en géographie le fait de s'étendre dans une direction, est récupéré au profit du sens littéral par le complément de manière « en zigzag » : c'est bien l'acception première du déplacement rapide qui est sélectionnée dans la description, faisant de la falaise une sorte de monstre rocheux en mouvement. De la même manière dans le second texte, la terre est douée d'intentionnalité. En effet, la description des collines des *Yeux du Volcan* commence ainsi :

la terre déconnaît et devenait une monstruosité de pierres jaunes qui allaient se jeter le plus bêtement du monde dans les eaux du lac Ayo²²⁵⁹.

À l'origine, le verbe *déconner* est employé pour décrire la laideur d'une forme délirante. Par glissement, il signifie métaphoriquement le fait de déraisonner en disant des idioties. Le double-sens de l'aspect biscornu et de la bêtise est maintenu dans la suite de la description sonyenne, avec la catachrèse géographique « se jeter le plus bêtement du monde ». Or, le complément de manière « bêtement » active un sens moral qui donne une âme aux roches. Dans les descriptions de la falaise des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et de la terre au bord du

2258 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 92-93.

2259 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 89-90.

lac des *Yeux du Volcan*, les catachrèses géographiques sont donc défigées pour animer les promontoires.

En outre, Sony confère à la falaise une dimension méta-littéraire, comme dans *Les Yeux du Volcan* par exemple. Sa richesse poétique est rendue particulièrement sensible à l'occasion de la course à pied de l'adjudant Benoît, le long de la Côte en compagnie du docteur :

Les deux hommes débouchèrent aux premières aspérités de la falaise. L'adjudant aimait les rochers de ce côté-là, parce qu'ils avaient toujours l'air de vous regarder dans les yeux. Jusqu'au pont de Seta, la pierre conservait une grande lucidité et semblait donner son point de vue sur les outrecuidances répétées du bois de Pangani. [...] Parmi les amours de l'adjudant Benoît Goldmann, il fallait compter la campagne qu'il dévorait avec une goinfrerie effrénée. L'adjudant détestait le cinéma [...] tout était mensonge.

- Il y a notre imagination et notre sensibilité, plaida le docteur.

- Oui, mais on les piège, dit l'adjudant. Ce qui n'est pas le cas du jazz. Ce qui n'est pas le cas des paysages vierges.

L'adjudant aimait les romans parce que, selon lui, les mots allaient plus loin que l'image quand un bon artisan les entrechoquaient de la plus belle manière avec la plus rigoureuse réalité²²⁶⁰.

Les comparaisons concernant les rochers et la pierre, qui « avaient toujours l'air de vous regarder » et « semblait donner son point de vue », se tiennent sur le fil entre l'animation des roches sous le regard subjectif de l'adjudant et le registre plus réaliste de la description. Le détail du « point de vue » des pierres suggère que les roches ont la capacité de raisonner, en écho à leur « lucidité », tout en offrant l'image géologique d'un balcon naturel surélevé, depuis lequel on peut découvrir le paysage. Là encore, la falaise dessine une ligne de crête métapoétique, où se rencontrent les sens concrets et abstraits des images spatiales.

En outre, à la description du paysage de la Côte succède une discussion entre les deux coureurs, au sujet des pouvoirs des arts visuels, musicaux et fictionnels. Leur dialogue est amorcé par le discours indirect libre de la déclaration d'amour de l'adjudant Benoît Goldmann pour la campagne : la sensibilité du militaire pour les paysages naturels et son goût pour les romans sont ainsi reliés. On retrouve d'ailleurs le thème de la dévoration toute sonyenne avec sa « goinfrerie effrénée ». Dans l'expression de l'amour de l'adjudant pour les paysages vierges, puis le jazz et les romans, un enjeu important de l'écopoétique se fait jour : celui de la *co-existence* des lieux et des imaginaires²²⁶¹. En effet, la description de la Côte et l'éloge méta-romanesque initié par l'adjudant sont étroitement liés dans cet extrait : ils font partie du même épisode romanesque et Benoît Goldmann éprouve à leur égard une affection similaire. En outre, la *concrétude* des références métapoétiques convoquées par l'adjudant achève d'associer ses deux amours de la Côte et de l'art, Sony venant d'ailleurs de faire la

2260 *Ibid.*, p. 118.

2261 Voir Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.*

démonstration de son habilité à « entrechoquer » les mots et la réalité dans sa description de la franchise des rochers ou de la lucidité de la pierre. Ainsi les mots sonyens rendent-ils compte de toutes les dimensions du réel, à la fois géographiques et imaginaires, afin que la magie de la réalité soit rendue sensible.

D'ailleurs, l'appétit de Benoît Goldmann pour les images romanesques fait écho au texte de Sony sur « La magie des quotidiens », que l'on a cité en introduction de cette troisième partie. L'admiration du personnage pour la *concrétude* des mots qui « vont plus loin que l'image » rappelle en effet le « rêve qui les sous-tend²²⁶² » dans la magie littéraire selon Sony. La *concrétude* poétique de la falaise dans *Les Yeux du Volcan* pourrait bien préparer le manifeste poétique de 1991, que Sony écrit sur la magie du réel et ses dimensions infinies. Par les double-sens qu'elles activent et la profondeur des mots qu'elles dévoilent, les métaphores sonyennes rendent *fougueusement* et *rigoureusement*²²⁶³ compte de la magie de la réalité telle que la voit Sony.

Enfin, dans la pièce *Monologue d'or et noces d'argent*, le village de Carmanio est caractérisé par sa proximité avec la mer et le personnage du vieillard indique dans la pièce que « ces falaises à la queue leu leu, loqueteuses comme des Maures, donnent le sentiment que l'enfer n'est pas loin²²⁶⁴ ». Le déterminant démonstratif déictique pourrait opérer sur scène, faisant apparaître d'un geste le décor d'une côte dévastée : la falaise de *Monologues d'or et noces d'argent* est miséreuse, à l'image du lieu déjà « en loques » dans la première version de la pièce *Une vie en arbre et chars... bonds*. Charlotte en pleurs y décrivait le désert infernal de Gohomsaya en ruine :

Cette boue, ces pierres boiteuses, cette fausse irruption du ciel dans l'eau, ces rochers amers, cet air rouillé... Tout ici fut comme un chavirement. Cette route qui n'en finit pas de se mélanger les pédales, ces falaises en loques... tout donne le sentiment que l'enfer n'est pas loin d'ici²²⁶⁵.

Les bouleversements touchent tous les éléments naturels minéraux : les roches branlantes et les récifs acrimonieux composent une Côte qui s'étiole. Le chaos du décor d'*Une vie en arbre et chars... bonds* se prolonge dans *Monologue d'or et noces d'argent*. Les « falaises en loques » réapparaissent dans la deuxième pièce, sous la forme de « falaises à la queue leu leu, loqueteuses comme des Maures ». Par le jeu de paronomase et de retournement langagier, « loques » se renverse en « queue leu leu » – le verlan linguistique pouvant faire écho au chavirement du paysage – et l'état de ruine se change en mouvement. De plus, le

2262Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *op. cit.*, p. 296.

2263les deux adverbessont font référence aux substantifs que Sony emploie pour exprimer « toute la fougue et toute la rigueur magique du réel canonisé ». Voir *ibid.*, p. 295.

2264Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, *op. cit.*, p. 22.

2265Sony Labou Tansi, *Une vie en arbre et chars... bonds*, *op. cit.*, p. 19-20.

complément de manière « en loques », désignant l'aspect déchiqueté des escarpements rocheux, laisse place à l'adjectif « loqueteux » qualifiant leur état de délabrement aussi bien que leur esprit sans caractère, ironisé par la comparaison avec les Maures. Ainsi s'opère le glissement vers une animation plus ferme de la falaise, voire une animalisation si l'on pense aux moutons de Panurge qui, « à la file²²⁶⁶ », se jettent eux aussi dans la mer.

La falaise sonyenne se donne donc comme une ligne de crête entre deux versants opposés, où l'adret suivrait la pente du réalisme et l'ubac celle de la personnification. Cependant, les descriptions écopoétiques des promontoires sonyens ne semblent jamais franchir le pas : elles sélectionnent simplement le trait animé, sans anthropomorphiser ni pétrifier la falaise. Finalement, Sony semble surtout s'intéresser à la falaise comme un écosystème vivant. En montrant son existence animée, l'écrivain révèle qu'elle est un lieu de bouleversements, propice aux surgissements d'existants mais aussi aux rêveries de ses habitants. Comme nous le verrons, de nombreuses métaphores sonyennes en *de* se tiennent sur la ligne de crête entre le sens littéral et le sens poétique.

8.1.2 Le « cri de la terre », une métaphore ?

Parmi les métaphores sensibles que l'on a évoquées, le « cri de la falaise » qui se fait entendre au début des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* occupe une place importante. Comme nous l'avons analysé, l'image fait partie des métaphores en *de* de type verbal, avec le N1 *cri*. La préposition *de* introduit *la falaise* comme un actant du procès nominalisé : le syntagme binominal représente le promontoire en train de se manifester, fonctionnant ainsi comme une « fiction descriptive²²⁶⁷ », selon l'expression de Michel Murat. Ainsi, puisque la métaphore fait *comme si* la falaise était en train de crier, et c'est le statut fictif de l'image sonyenne qui va nous intéresser ici.

La métaphore du « cri de la falaise » a pour double effet d'animer la falaise, en faisant d'elle un agent sonore, mais aussi de montrer qu'elle est à l'origine²²⁶⁸ du bruit rocheux entendu par les habitants de Valancia. Aussi l'expression érige-t-elle la falaise à la fois en site naturel bruissant et en existant sonore, sur le fil entre l'hypotypose de la manifestation océane et la personnification du promontoire. L'écriture sonyenne joue ainsi sur les deux

2266Rabelais, *Le Quart Livre*, VIII, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 943.

2267Michel Murat, séminaire « Penser l'image », cf *surpa*.

2268d'après l'étude de Ludo Melis, *de* code l'origine comme on l'a déjà vu. Voir Ludo Melis, *La préposition en français*, op. cit.

interprétations métaphoriques, donnant l'impression que la falaise pousse un cri, sans que la vision des habitants soit pour autant présentée comme une réalité objective. Cette double acception me semble emblématique de l'écopoétique sonyenne, qui constitue des images fictives tout en activant une interprétation sensible. Oscillant entre la fable et la réalité, le style de Sony invite à dépasser la surface métaphorique de l'analogie, pour prendre la mesure de toute la *concrétude* qu'elle exprime. Avant d'analyser la façon dont les textes de Sony élaborent de telles métaphores, j'aimerais revenir sur l'hypothèse « Gaïa » formulée par Lovelock, parce qu'elle permet de mieux comprendre les enjeux écopoétiques des métaphores sonyennes, en particulier les images telluriques comme « le cri de la falaise ».

Au début des années 1970, Lovelock cherche à conforter sa vision « selon laquelle l'ensemble des êtres vivants sur Terre – des baleines aux virus, des chênes aux algues – pouvait être considéré comme formant une entité vivante unique²²⁶⁹ ». Lovelock cherche à comprendre comment les éléments de la Terre peuvent constituer un tout capable de maintenir la vie de ses multiples parties, bien qu'elles soient très diverses : selon lui, l'existence de tous les éléments de la planète est rendue possible grâce à l'instauration d'un environnement physique et chimique favorable à leur développement. Sur les conseils de William Golding, Lovelock nomme « Gaïa » cette « entité de la taille d'une planète, aussi hypothétique soit-elle²²⁷⁰ ». Il faut donc insister sur l'aspect de totalité formé par Gaïa, ainsi que sur la valeur hypothétique de la constituer en être vivant : la Gaïa de Lovelock est à la fois une hypothèse scientifique et une vision imaginaire de la planète.

D'une part, la figure mythologique constitue une proposition de réflexion pour comprendre le fonctionnement cybernétique d'« une entité complexe comprenant la biosphère terrestre, l'atmosphère, les océans et la terre²²⁷¹ ». D'autre part, Gaïa permet de repenser les relations entre les actions humaines et la terre, bien au-delà de « la seule écologie humaine²²⁷² », qui place l'homme au centre – soit comme un jardinier organisant la vie terrestre, soit comme un héros tragique au cœur du désastre écologique. Imaginer Gaïa comme un être vivant permet d'éprouver l'hypothèse selon laquelle « pour chacune de nos actions, il n'y a que des conséquences » et ainsi de réfléchir aux meilleures façons possibles de « vivre en Gaïa »²²⁷³. Enfin, il s'agit pour Lovelock de déplacer la représentation moderne

²²⁶⁹James Lovelock, *La Terre est un être vivant, l'hypothèse Gaïa*, op. cit., p. 30.

²²⁷⁰*Ibid.*, p. 31.

²²⁷¹*Ibid.*, p. 32.

²²⁷²*Ibid.*, p. 145. Lovelock examine notamment les propositions de l'écologie humaine de René Dubos – qui érige l'homme en gérant de la symbiose terrestre – et de Garrett Hardin – pour qui l'homme est le héros de la tragédie de la destruction de sa propre vie et de celle du monde.

²²⁷³*Ibid.*, p. 163.

que nous nous faisons de la Terre – ce qu'il considère comme une « illusion obsédante, Galatée, la statue parfaite de Pygmalion » – en proposant une alternative par l'« image » gaïenne plus proche « d'un monde réel »²²⁷⁴. Ainsi Gaïa s'offre-elle comme une « fiction descriptive²²⁷⁵ » qui synthétise les réflexions de Lovelock. Elle doit donc être considérée moins comme un reflet de la réalité, que comme une figure qui permet de penser la vie du monde terrestre : « N'allez pas croire pour autant que j'imagine Gaïa douée de sensations ou que je la conçoive vivante comme un animal ou une bactérie²²⁷⁶ », écrit Lovelock.

On se souvient que, dans leur article « Morale ou moralisme ? Un exercice de sensibilisation », Émilie Hache et Bruno Latour reviennent sur « la métaphore de la "Terre vivante"²²⁷⁷ » employée par Lovelock, en insistant sur le fait qu'elle est une figure de pensée de l'écologie. D'après eux, Lovelock use consciemment des pouvoirs de la métaphore pour transporter la Terre dans le domaine politique et ainsi penser les rapports mutuels de dépendance et de responsabilité entre les humains et la planète : l'image est surtout convoquée pour sa justesse représentative. Bien qu'elle ne soit qu'une métaphore, elle permet tout de même de figurer une hypothèse importante :

l'enjeu est de tenir en équilibre instable cette double négation suspendue de la métaphore, ne basculant ni du côté du simple objet, ni du côté de l'organisme. C'est cette hésitation sur le rapport des moyens et des fins à l'encontre de la Terre [...] qui donne au texte de Lovelock son intensité morale²²⁷⁸.

Il s'agit donc de prendre au sérieux l'image, sans pour autant sortir de la métaphore. Pour cela, il faut demeurer sur le fil entre l'objet Terre et l'organisme tellurique, en maintenant l'hésitation interprétative car c'est elle qui donne à penser²²⁷⁹.

Chez Sony, la figure de Gaïa n'est *a priori* convoquée que dans un court texte – probablement une lettre à Monique Blin –, daté du 5 octobre 1990. L'écrivain s'interroge

²²⁷⁴*Ibid.*, p. 159.

²²⁷⁵Michel Murat, séminaire « Penser l'image », cf. *supra*.

²²⁷⁶*Ibid.*, p. 165.

²²⁷⁷*Id.* Voir aussi Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou moralisme ? Un exercice de sensibilisation », *art.cit.*, p. 156.

²²⁷⁸Émilie Hache et Bruno Latour, *art.cit.*, p. 157.

²²⁷⁹En écoféminisme notamment, le choix de la féminisation de la Terre sous les traits de la déesse Gaïa fait débat. Comme le résume par exemple Catherine Larrère, il s'agit de reconnaître la capacité de la métaphore de « li[er] le descriptif et le normatif », tout en se gardant de faire basculer l'image dans le concret : « à prendre au sérieux ce qui n'est qu'une métaphore, ne s'expose-t-on pas à toutes les dérives de la naturalisation ? », s'interroge-t-elle. S'appuyant sur les analyses de Carolyn Merchant et de Donna Haraway, Catherine Larrère insiste sur l'importance « des sanctions morales » associées à l'image de Gaïa qui, en faisant apparaître la Terre comme un sujet actif, lui permet d'échapper à son statut de « ressource demandant à être cartographiée et annexée par les projets bourgeois, ou marxistes ou masculinistes ». L'image introduit donc bien à un exercice de sensibilisation morale et, pour donner à penser, elle doit conserver son statut unique de métaphore. Voir Catherine Larrère, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *art. cit.*, §24, 28 et 29. Voir aussi Carolyn Merchant, *Reinventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture*, Londres, Routledge, 2004, p. 218. Voir encore Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature* [1991], Arles, Actes Sud, 2009, p. 349.

sur ce que signifie être francophone, à l'occasion du festival des Francophonies en Limousin qu'il souhaite renommer « le festival des fraternités nouvelles²²⁸⁰ ». Après s'être enthousiasmé pour la multiplicité des créativités portées par une langue que le seul mot de francophonie est bien incapable d'exprimer, Sony conclut : « Limoges est ce lieu bizarre où nous venons pour *nous* apprendre, nous, ignorants de Gaïa²²⁸¹ ». Apparaissant *in extremis*, la figure de la Terre-mère sonyenne représente moins l'organisme chimique vivant de Lovelock, que la multitude de « tous les rêves qui dans notre langue sont rêvés²²⁸² ». Si la Gaïa de Sony n'est pas exactement la biosphère de Lovelock, elle figure pourtant la même entité vivante qui forme un tout symbiotique, entretenant la vie et la richesse de chacune de ses parties. De plus, chez les deux auteurs, Gaïa est une manière de nommer la Terre de façon à la rendre perceptible par les êtres humains. Pour Lovelock, il s'agit de sortir de l'illusion de l'écologie anthropocentriste, tandis que pour Sony, la conscience de Gaïa met fin à une culture franco-centrée et favorise la rencontre de tous les rêves de l'humanité.

De plus, si la Gaïa sonyenne est culturelle, il n'en demeure pas moins que la magie de la vie terrestre émerveille également l'écrivain congolais. C'est ce qu'il écrit à Françoise Ligier à la fin de l'année 1978, lorsqu'il lui exprime ses condoléances pour le « décès de papa²²⁸³ » et lui dit sa certitude que la mort de l'azote et du carbone n'a aucun sens pour lui :

Je t'aime mon petit frère. Et je t'enseigne cet amour-là, en huit mille kilomètres de cœur. Que tu ne comprends peut-être pas. Avec tes conneries d'azote et d'oxydes. Pourtant... pourtant, pourtant : la vie existe ; tu connais ce truc de Galilée ? « Et pourtant elle tourne. » Françoise mon petit frère, la terre, et pourtant elle tourne ! Comment te dire, tu m'affliges avec ton azote, mais je voudrais, je voudrais te la faire voir qui tourne ; mais comment ? Tu es tellement enfouie dans le gras de l'Europe²²⁸⁴

Pour « enseigner », « faire comprendre », « faire voir » à son amie Françoise que « la vie existe » au-delà de la chimie, Sony s'appuie paradoxalement sur la découverte scientifique de Galilée. L'argument d'autorité de l'astrophysicien permet alors à l'écrivain d'inviter sa destinataire à sortir de la matière où elle est « enfouie » pour entrevoir la magie des mouvements cosmiques. Si la terre tourne, alors la vie existe bien au-delà de la conception chimique du corps humain qui réduit la vie à d'infimes particules. La métaphore des « huit mille kilomètres de cœur » suit la même logique d'élargissement : Sony souhaite agrandir la force de l'existence, pour dépasser la simple mort des cellules et transmettre sa foi en « cette

2280 Sony Labou Tansi, « Écoutez !... », Limoges, 5 octobre 1990, [Une page A4 tapuscrite]. Voir Sony Labou Tansi, *La Chair et l'Idée*, op. cit., p. 123.

2281 *Ibid.*

2282 *Ibid.*

2283 Dans la mesure où José Pivin est décédé l'année précédente, en 1977, il est probable que Sony fasse référence à un autre défunt de l'entourage de Françoise Ligier. Cependant, au vu des délais entre les échanges épistolaires de l'écrivain congolais et de son amie, dûs à la fois à la lenteur postale et au silence de Françoise Ligier à cette période, il n'est pas impossible que l'écrivain congolais se remémore la disparition de leur ami commun de Radio France.

2284 Sony Labou Tansi, Lettre à Françoise Ligier, [sans date] : *Correspondance*, op. cit., p. 233.

chose et demie que nous sommes²²⁸⁵ », comme il l'écrit dans une lettre suivante pour expliquer son image de la terre galiléenne. À ce sujet, le complément du nom *cœur* inscrit une autre mesure des distances, pour faire de l'éloignement kilométrique une expression de la force de son amour. La métaphore donne ainsi une autre dimension au cœur, comme si Sony refusait de le considérer seulement comme un organe composé d'oxydes et d'azote. La vie ne se réduit pas à une question de cellules, mais elle est à la mesure de l'infini géologique et de la force tellurique. Sur ce point, la vision de la terre selon Sony se distingue de la Gaïa de Lovelock, qui relie « les micro-organismes » à des « observations de l'atmosphère terrestre et d'autres propriétés inorganiques »²²⁸⁶. L'image sonyenne de la terre est une question de dimension, pour élargir la portée de l'existence humaine et faire sentir combien la vie est grande. Pour l'écrivain congolais, la sensation de la rotation terrestre est une question d'échelle culturelle, comme si la physique tellurique était liée aux différentes manières d'exister en Europe et en Afrique. En ce sens, il reconnaît différentes manières d'habiter la Terre, entre une existence européenne embourbée dans la matière, étriquée à l'échelle mico-cellulaire, et une exaltation personnelle pour l'immensité magique de la terre qui tourne, perçue à huit mille kilomètres au sud de l'Europe.

Ainsi, l'enjeu des métaphores telluriques de Sony consiste bien à ne pas s'éloigner de la Terre. Comme l'explique Lovelock avec l'hypothèse Gaïa, il s'agit de proposer une alternative à la vision hors-sol de la planète comme un vaisseau spatial : la présence de la Terre dans les textes de Sony doit rendre sensible sa force de rotation, autant que la pluralité des existences qui vivent en elle. Ces deux réalités physiques et humaines sont également magiques aux yeux de l'écrivain. Les images de la Terre forgées par Sony ont pour objectif de rendre sensible la magie du supra-organisme terrestre qui permet l'existence des êtres vivants en son sein, mais elles se donnent également pour but de révéler « les continuités socio-économiques, politiques et imaginaires entre humains et non-humains constitutives de la Terre²²⁸⁷ », selon les mots de Malcom Ferdinand. À ce titre, les métaphores sonyennes qui permettent l'exercice de sensibilisation morale à la vie terrestre sont, comme je l'ai suggéré, plus proches de l'Ayiti de Malcom Ferdinand, que de la Gaïa de Lovelock.

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, « le cri de la falaise²²⁸⁸ » n'apparaît pas moins de sept fois, montrant ainsi que cette étrangeté sonore est devenue familière, depuis sa première apparition dans l'incipit du roman. Comme je l'ai montré dans le chapitre 6, la

2285Sony Labou Tansi, Lettre à Françoise Ligier, le 26 janvier 1979 : *Ibid.*, p. 237.

2286James Lovelock, *La Terre est un être vivant, l'hypothèse Gaïa*, *op. cit.*, p. 145.

2287Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale.*, *op. cit.*, p. 305.

2288Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 13, 37, 51, 56, 58, 65, 81, 123.

préposition *de* ancre la manifestation sonore de type humain dans le décor rocheux, plaçant ainsi la falaise au premier plan du récit. D'une part, les analyses de Ludo Melis sur la préposition *de* insistent sur sa capacité à coder une relation de spatialisation entre un « site » (la falaise) et une « cible » (le cri), en spécifiant surtout l'origine. D'autre part, pour Annick Englebert, la préposition *de* a une valeur déterminative : elle limite le concept *cri* à son origine *falaise*. Dans la métaphore verbale du « cri de la falaise », la préposition *de* introduit à la fois le sujet du cri et son origine spatiale, maintenant ainsi l'équilibre instable entre l'objet rocheux et le sujet fabuleux.

Dans la suite du roman, une énorme anguille est pêchée au large de l'île des Solitudes et finit par être tronçonnée en morceaux, formant des collines capables de « boucher la dépression creusée par le cri de la falaise²²⁸⁹ ». Le récit ressuscite le cri de la falaise pour en montrer les conséquences concrètes, en laissant entendre qu'il a créé une déformation géologique. Alors que les récits de Sony semblent parfois prendre des chemins de traverses et s'écarter de leur trame fictionnelle originelle, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* ne perdent jamais de vue la falaise, s'attachant au moins à suivre le trait de la Côte de Valancia.

Ensuite, la métaphore du « cri de la falaise » réapparaît lorsque les Blancs, notamment les Canadiens et les Français, cherchent à « expliquer le cri de la falaise²²⁹⁰ ». Or la préposition *de* révèle déjà l'origine du cri : la falaise. Il est donc inutile de vouloir chercher ou expliquer davantage, au risque de perdre la saveur de l'image et de basculer dans la naturalisation qui ferait disparaître la magie de la métaphore. Le désir d'expliquer l'image montre qu'elle n'est pas suffisamment prise au sérieux en tant que figure de pensée qui, en manifestant la profondeur vie de la Côte, se suffit à elle-même. D'ailleurs, les habitants de Valancia veulent moins comprendre ce qui cause le « cri de la falaise », que ce qui en résulte : ils s'attendent à une apocalypse où « le Fils de la Lumière sortirait de l'océan²²⁹¹ ». La métaphore du « cri de la falaise » témoigne donc des profondeurs de la vie de la Côte et des nombreuses couches de signification qui s'expriment à travers elle. Aussi le « cri de la falaise » ne doit-il pas être approfondi plus loin que son origine rocheuse : il est déjà profond.

Alors, la falaise crie-t-elle vraiment dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* ? Bien sûr, elle crie métaphoriquement et son cri constitue même le fil que suit le récit. Cependant, il apparaît que cette métaphore romanesque a un statut bien particulier. Selon la « métaphore

2289 *Ibid.*, p. 81.

2290 *Ibid.*, p. 51.

2291 *Ibid.*, p. 56.

vive » de Ricoeur, le « cri de la falaise » élaborerait une illusion, en jouant sur la ressemblance métaphorique pour « voir comme²²⁹² » : dans le roman de Sony, il s'agirait de voir la falaise *comme si* elle criait. Cependant, il me semble que la magie sonyenne naît moins du dédoublement référentiel des images poétiques dont parle Ricoeur, que de l'élargissement du réel qu'elles permettent. Aussi le « cri de la falaise » n'apparaît-il pas exactement comme une « métaphore vive » qui invite à voir la falaise sonyenne *comme si* elle criait : peut-être pourrait-on plutôt suggérer que « le cri de la falaise » engage à regarder la falaise en la croyant *capable* de crier et que l'image sonyenne s'apparente alors à ce qu'on pourrait appeler une « métaphore vibrante ».

En effet, la métaphore sonyenne n'est pas seulement un acte poétique qui jouit de créer un monde autre, elle est surtout un acte de foi dans la magie du réel. L'image sonyenne n'est pas « vive » au sens où elle ajoute une référence poétique sur le monde, mais elle « vibre » parce qu'elle se situe en sous-bassement du réel, comme un fondement qui demeure caché. Les métaphores de Sony ne délivrent donc pas exactement la même « vérité métaphorique » paradoxale dont parle Ricoeur, qu'il définit comme le fait d'« inclure la pointe critique du "n'est pas" (littéralement) dans la véhémence ontologique du "est" (métaphoriquement)²²⁹³ ». Il me semble plutôt que la métaphore offre à Sony un lieu rhétorique pour formuler (métaphoriquement et littéralement) l'hypothèse d'une réalité intensément possible (réellement). De ce point de vue, la métaphore sonyenne ressemble davantage à l'hypothèse Gaïa de Lovelock : elle est une image sensible qui permet d'éprouver la vie du monde naturel, pour la faire exister dans toutes ses dimensions.

Finalement, l'*être-comme* de la métaphore du « cri de la falaise » exprime une « fiction descriptive²²⁹⁴ », dans le but de formuler une hypothèse sur le réel et rendre ainsi possible, voire palpable, son élargissement. La falaise sonyenne crie donc, mais pas dans une référence fictionnelle vive et néanmoins close sur elle-même : elle crie parce que, dans un monde qui accorde aux non-humains le statut d'être vivant, elle *pourrait* crier. La métaphore sonyenne est donc une image vibrante, au sens où elle se répercute sur le réel pour en élargir les dimensions et énoncer un autre monde, en faisant l'hypothèse d'un autre regard ou d'une autre pratique de la réalité. D'ailleurs, on se souvient que dans *Les Yeux du Volcan*, l'adjudant Benoît Goldmann s'enthousiasme pour la capacité des mots à dépasser la surface de l'image, dès lors que l'écrivain « les entrechoqu[ent] de la plus belle manière avec la plus rigoureuse réalité²²⁹⁵ ». Telle serait la métaphore vibrante sonyenne, où les mots viennent se

2292 Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 10.

2293 *Ibid.*, p. 321.

2294 « Penser l'image », Séminaire de Michel Murat, cf. *supra*.

2295 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 118.

heurter au réel pour, *rigoureusement* mais non moins *magiquement*, laisser entrevoir sa *concrétude* potentielle – sa profondeur qui existe en-deçà de la lisière des apparences.

Ce qui compte alors dans l'image sonyenne, c'est de créer un *être-avec* de la falaise et du cri, qui surgissent ensemble dans l'incipit du roman – ce que Michel Deguy appelle « la comparaison-comparution²²⁹⁶ ». La préposition *de* ancre l'image dans la falaise, pour élargir son existence rocheuse en lui donnant la possibilité de crier. C'est en cela que la métaphore sonyenne se fait vibrante, puisque l'image a des répercussions sur le réel qu'elle décrit, en particulier sur ses dimensions. Pour Sony, écrire est bien un acte magique qui lui « permet de confirmer et d'infirmer les choses », en « prêt[ant] les yeux aux choses et aux hommes qui ne les ont pas »²²⁹⁷. La métaphore du « cri de la falaise » s'offre donc comme une hypothèse qu'il formule à partir de sa vision du monde et que l'écriture lui permet d'éprouver. En ce sens, la dimension *littérale* des métaphores sonyennes est importante : dans le texte des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la falaise crie *littéralement* – dans la lettre du texte.

La résurgence du sens littéral dans les images éco-poétiques est notamment soulignée par Bruno Latour. D'après lui, on assiste dans la pensée contemporaine au passage de la vie terrestre métaphorique à sa réalité :

Ce qui était une métaphore jusqu'à présent – que même les pierres crient de douleur face aux misères que les humains leur ont faites – est devenu littéral²²⁹⁸.

Bruno Latour constate que la métaphore de Gaïa forgée par Lovelock évolue. Conçue comme une hypothèse scientifique de la vie terrestre en 1981, elle exprime en 2006 la façon dont la Terre réagit à la pression anthropique dans *La Revanche de Gaïa : Préserver la planète avant qu'elle ne nous détruise*²²⁹⁹. Si Bruno Latour et James Lovelock soulignent l'importance du sens littéral dans la métaphore de Gaïa, la dimension figurée n'en est pas pour autant évacuée. Elle demeure notamment présente à travers la personnification de Gaïa en vengeuse démasquée et celle des pierres qui expriment bruyamment leur souffrance.

La nature sonyenne s'émeut donc. Encore une fois, il me semble qu'il n'est pas exactement question comme chez Ricoeur de « métaphore vive » créant une référence poétique : il s'agirait plutôt d'y voir une image vibrante, qui invite à renouer aussi avec le sens littéral pour envisager les conséquences concrètes d'une telle représentation du monde²³⁰⁰. La métaphore vibrante est *littérale* en ce qu'elle figure dans le texte *littéraire* une

2296 Michel Deguy, « Où est passé la comparaison », *art. cit.*

2297 Sony Labou Tansi, « Je prête mes artères au verbe », *art. cit.*

2298 Bruno Latour, « Deuxième conférence », *Face à Gaïa, op. cit.*, p. 98.

2299 Voir James Lovelock, *La Revanche de Gaïa : Préserver la planète avant qu'elle ne nous détruise* [2006], Paris, éditions J'ai lu, 2008.

2300 Dans le chapitre 4, on a déjà vu que la *simultanéité* du sens littéral et du sens figural constitue la puissance de l'allégorie politique selon Frédéric Jameson. Cependant, ce que l'on cherche à définir comme une

vision élargie – ou magique – du réel. Sony emploie donc la métaphore pour formuler une hypothèse sur le réel et les entrechoquer tous deux, de façon à faire vibrer la réalité et confirmer son intuition d'une « longueur d'onde²³⁰¹ » infinie. Une telle vibration métaphorique permet de faire advenir une réalité potentielle, actualisée déjà dans le texte.

8.1.3 « Terre en comprimés »

On peut éprouver l'idée des métaphores vibrantes à l'aune de l'image sonyenne d'une « terre en comprimés²³⁰² ». Elle constitue le titre d'un des poèmes du recueil *Équateurs alcoolisés* que Sony écrit à la fin des années 1980. Comme dans son « Poème pour une castrée²³⁰³ », il énumère les conséquences des remèdes du développement imposés à « des peuples sans mères / tous occupés / à marchander la magouille²³⁰⁴ ». La métaphore éponyme des comprimés s'offre comme une hypothèse que le poète formule à l'égard du réel et que son poème se charge ensuite de concrétiser. À ce titre, elle pourrait être une métaphore vibrante.

L'image « Terre en comprimés » *fait sens* parce qu'elle évoque le morcellement et convoque à la fois la vue et le toucher. Elle est d'ailleurs filée dans le poème qui exacerbe tous les creux du monde. L'écriture poétique sonyenne éprouve ainsi l'hypothèse métaphorique : elle montre toute l'ampleur d'une réalité que l'écrivain perçoit très fortement. L'intitulé « Terre en comprimés » évoque l'état du monde et, pour Sony, il en est l'image la plus adéquate : la terre n'est pas morcelée à proprement parler mais elle *pourrait* l'être dès lors qu'on la regarde avec les yeux magiques de l'écrivain congolais. Ainsi la poétique sonyenne invite-t-elle à envisager les conséquences concrètes d'une telle analogie. En effet, dans la mesure où elle vient se confronter au réel et en élargir les dimensions, la métaphore se fait vibrante. L'élargissement du monde ne concerne donc pas exclusivement le domaine de la nature : il est aussi au cœur des descriptions politiques qui font partie intégrante de

« métaphore vibrante » diffère de l'allégorie selon Jameson, qui se donne comme « une figure bien plus puissante et "littérale" que ne l'est le niveau littéral du texte » : la métaphore vibrante est avant tout littérale en ce qu'elle figure dans le texte une vision élargie – ou magique – du réel. Voir Frédéric Jameson, « La littérature du Tiers-monde à l'époque du capitalisme multinational », *art. cit.*, p. 47.

2301 Sony Labou Tansi, « Vingt-septième promenade », *Vers au vinaigre* (version 1), dans *Poèmes, op. cit.*, p. 115.

2302 Sony Labou Tansi, « 6. Terre en comprimés », *Équateurs alcoolisés*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 1035.

2303 Sony Labou Tansi, « Poème pour une castrée », *Sous adresse, op. cit.*, p. 1216. Le poème est paru dans *Moi-Congo. Les rêveurs de la souveraineté*, anthologie de Marie-Léontine Tsibinda, 1992, p. 29-32.

2304 Sony Labou Tansi, « 6. Terre en comprimés », *Équateurs alcoolisés*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 1036.

l'écopoétique sonyenne. Or, comment élargir les dimensions d'une terre en miettes ? Puisque la surface terrestre est minée, il semble que l'écrivain ne puisse qu'aller dans ses profondeurs.

Dans l'imaginaire sonyen, les « comprimés » désignent des doses homéopathiques de vie, vendues par les nantis aux humains appauvris. Par exemple, le vieillard de la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* parle d'un certain Pitinguère qui a voulu vendre la liberté aux habitants de Carmanio, depuis « sa tanière pharmaceutique : en comprimés, en gélules, en injections, en infusion...²³⁰⁵ ». En employant la métaphore des pastilles, Sony fustige le marchandage du droit humain universel ainsi que la quantité ridicule de liberté que les pays occidentaux délivrent au compte-goutte à leurs anciennes colonies.

On trouvait déjà les « comprimés » sonyens dans les recueils poétiques de jeunesse de l'écrivain, tels *L'Autre rive du pain quotidien* et *L'Acte de Respirer* : la bombe atomique y est changée par le poète « En comprimés de sottise²³⁰⁶ » et il y relate un conte non-merveilleux où des hommes « vendaient / des / comprimés d'enfer / au / coin de la rue / distribuant / la / vie / comme un tract²³⁰⁷ ». Dans ce dernier poème, la disposition des vers illustre d'ailleurs ce que peut être une existence mise en confettis. Les « comprimés de sottise » ou « d'enfer » ne sont pas sans évoquer l'industrie de la nivaquine, qui trouve dans les soins du paludisme en Afrique un débouché lucratif. On se souvient qu'en 1981 déjà, dans son « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », Sony déplore l'usage des découvertes scientifiques à des fins de dominations commerciales et culturelles, montrant notamment que « chaque bébé qui naît » est considéré non pas comme un être humain mais comme un consommateur, et notamment comme « un candidat à la nivaquine »²³⁰⁸.

L'image des comprimés désigne donc très concrètement une politique effervescente qui escroque l'Afrique avec force pilules magiques de progrès, de développement, ainsi que de bombe atomique²³⁰⁹.

2305 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 16.

2306 Sony Labou Tansi, « I », *L'Autre rive du pain quotidien*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 585.

2307 Sony Labou Tansi, « II », *L'Acte de Respirer* (version 1), dans *Poèmes*, op. cit., p. 671.

2308 Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 57.

2309 Voir Sony Labou Tansi, « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », entretien avec Alphonse Ndzanga-Konga, *Bingo*, n° 374, mars 1984. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », doc. cit., p. 136-137.] Pour l'écrivain, le progrès est un médicament sans effets, voire une chimie ravageuse puisqu'elle est vendue sous la forme de pastille puniques ou de cachets placebo. L'idée que l'existence est réduite à l'état de comprimés hante Sony qui se donne de « déranger » cet état des choses, comme il l'explique dans un entretien de 1984 : « Je suis heureux de pouvoir déranger, si au moins ce que je déränge est la bonne vieille conscience des gens, qui parlent le progrès comme d'une formule magique, comme d'un médicament passe-partout. [...] L'Afrique, à qui on vend la guerre en comprimés, n'a même plus besoin de la bombe à neutrons pour crever. Les contacts entre les gens devraient être plus profonds avec le développement et la multiplicité des moyens de communication : il n'en est rien. Le développement tel que construit est de la poudre blanche qu'on jette aux yeux de l'humanité. »

Le poème de 1987 « Terre en comprimés » reprend la vision sonyenne d'une existence humaine dépecée pour les comptes de l'Occident, en y ajoutant une dimension écologique avec la présence affirmée de la terre :

Voici
le négatif de ma terre
et sous ma bouche pend
la question

Ma bouche aussi
est cancer
carrément au monde
en fin de cœur
ménopause
d'entrailles
Et commence l'entrave
en cette période
de crime creux
commis sur des chairs creuses

dans le creux
de ma terre folle
trouée
comme un sexe²³¹⁰

D'abord, le texte commence par mentionner « le négatif de ma terre », dans une métaphore photographique qui fait de la terre une image à développer. On sait combien Sony se méfie de ce verbe : aussi suit-il l'ambivalence sémantique du *négatif*, en révélant les injustices *négatives* qui acculent la terre africaine et en décrivant *en négatif* un monde soi-disant développé, mais troué de toute part. En outre, on peut supposer que le « négatif de [s]a terre » désigne les îles françaises des Caraïbes, où Sony a séjourné l'année où il compose son recueil *Équateurs alcoolisés* : le poète annonce que les peuples sont « Déjà tous condamnés / à franchir / le tropique de Marx²³¹¹ », comme si le *négatif* de l'Afrique équatoriale se situait dans la France tropicale. Le deuxième poème du recueil intitulé « Le Quatrième côté du triangle » vient d'ailleurs confirmer cette hypothèse. Offrant une sorte de prolongement au *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, Sony y compare les situations économiques et politiques de l'Afrique et des Antilles, affirmant « que l'Afrique / n'est plus qu'un feu de bois / et de tibias – » et pressentant « qu'une île comme la Guadeloupe / a plus d'avenir / que ce continent »²³¹². L'archipel français que Sony découvre lui paraît ainsi refléter le contraire du Congo : ces départements d'outre-mer français semblent certes plus pacifiés et plus développés que l'Afrique, mais les peuples qui y habitent sont des « vagabonds errant dans le gras / au désert de pain²³¹³ ». Ainsi le « négatif de [l]a terre » exprime-t-il surtout les

2310 Sony Labou Tansi, « 6. Terre en comprimés », *Équateurs alcoolisés*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1035.

2311 *Ibid.*, p. 1036.

2312 Sony Labou Tansi, « 2. Le Quatrième côté du triangle », *Équateurs alcoolisés*, op. cit., p. 1031.

2313 Sony Labou Tansi, « 6. Terre en comprimés », op. cit., p. 1036.

préoccupations économiques, sociales et politiques de Sony et, à ce stade du poème, l'écologie environnementale ne semble pas encore lui importer.

La « Terre en comprimés » dont parle Sony désigne avant tout un « monde » à bout de souffle qui s'éteint. Avant de prendre en compte la vie terrestre, il s'emploie à décrire le péril qui guette la vie sur terre, à travers le tableau négatif du « monde en fin de cœur / ménopause d'entrailles », qu'il entrevoit. Les deux métaphores en *d e* revivifient les expressions convenues de la « fin de vie » et de la « ménopause » féminine, en y ajoutant des dimensions sentimentales et organiques. Puis, ce monde ménopausé est décrit à travers l'énumération des « creux » qui trouent la terre de toute part. Cette fois, Sony emploie l'image de la « terre » dans un sens plus concret que celle du « monde » ne le lui permettait, comme le montre notamment la métaphore du « creux / de ma terre folle / trouée comme un sexe ». La comparaison sexuelle renforce en effet l'image des « chairs creuses », annonçant le « creux de la terre » dont parle le poème, comme si les trous financiers laissés par les magouilles avaient fini par affecter concrètement la terre. Ainsi s'amorce le tournant résolument écologique du poème.

Comme l'affirme le poète sonyen, malgré tous ces creux, ces trous, ces peurs, ces misères et ces magouilles, « reste la terre » qui résiste aux trous :

Et reste la terre

La terre creuse un
soleil arriéré
pas mûr pour le jour J

On ~~lui~~ nous a tout refusé
~~le soleil~~
et moi en guise de représailles
je m'évertue
à dévisser le verbe –

Moi
escalade
jetée sur la jupe du monde
avec mon vieux cœur sur pilotis
je le fonde méridien
[...]

creuser partout
des mondes neufs
hisser des bouches
aux lieux des drapeaux
hisser la lumière
construire
des boîtes de joie
creuser des soleils²³¹⁴

2314 *Ibid.*, p. 1037-1038.

Contre les « creux » qui leur sont infligés, la terre et le poète « creuse[nt] » à leur tour : à l'instar de la terre qui tente de faire advenir une existence solaire en « creusant un soleil arriéré », Sony s'emploie lui à « creuser des soleils ». La confusion entre les agissements terrestres et humains est marquée par les biffures qui remplacent la terre « ~~lui~~ » par le « nous » humain, et « ~~le soleil~~ » par le « moi » du poète.

Il existe pourtant des différences entre la terre et le poète : tandis que la première cherche à approfondir son existence astrale dans un soleil ancien, le second construit une nouvelle terre de lumière ; alors que la terre « reste », résistant aux trous par une stratégie dilatoire, Sony va plus loin et se rebelle²³¹⁵. Comme le montre le pluriel *représailles*, le poète contre-attaque de façon concrète en *s'évertuant, dévissant, escaladant, fondant, creusant, hissant* ou encore en *construisant*. Ainsi l'écopoétique sonyenne associe-t-elle les luttes des imaginaires et des lieux, comme si la co-existence du poète et de la terre ne pouvait aller sans leur « co-résistance²³¹⁶ ».

La riposte s'organise verbalement dans le poème « Terre en comprimés ». Il s'agit pour Sony de « dévisser » les phrases coloniales – ou, comme on dirait en ce mois de juin 2020, de les *déboulonner* – pour faire tomber les injonctions mortifères des discours développementalistes, comme nous l'avons montré dans le chapitre 3. L'image du « cœur » comme nouveau méridien de référence polarise le monde neuf que Sony appelle de ses vœux autour de la parole poétique. Le marquage des appartenances territoriales qui partagent la « terre en comprimés » n'a donc plus de sens pour Sony : à la place, il exalte la lumière, contre toute assignation idéologique, politique ou identitaire qui *comprime* la terre.

De la même façon, la métaphore en *de* des « boîtes de joie » renverse l'enfermement connoté par la *boîte* – et on sait combien Sony tient les « boîtes de conserve » en horreur –, grâce à la complémentation de *joie*, qui s'interprète comme un complément de matière. La riposte de Sony s'accroche ainsi aux éléments cosmiques pour changer la matière qui compose le monde : si la terre est en comprimés, alors le poète sonyen insiste sur la lumière de la joie qui peut l'irradier.

²³¹⁵La différence entre la résistance et la rébellion pourrait en partie tenir au fait que la résistance repose sur un « procédé dilatoire ». Voir Alice Desquilbet, « La révolte balbutiante contre l'homme-monstre dans la pièce *Monologue d'or et nocces d'argent* de Sony Labou Tansi », *art. cit.*, p. 247. La subtilité m'a été soufflée par Charlotte Laure à l'occasion du colloque sur les Rébellions francophones à l'Université de Haute-Alsace, en avril 2018.

²³¹⁶Cette communauté de lutte de la littérature et des lieux constitue un enjeu important de l'écopoétique, comme nous l'avons suggéré à la fin de notre article collectif sur les « Enjeux éthiques de l'écopoétique », que nous avons écrit à dix mains avec Ninon Chavoz, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy, *art. cit.*

Le titre « Terre en comprimés » se donne comme une métaphore vibrante, parce qu'elle est une image poétique que Sony confronte au réel mais aussi parce qu'elle se propage dans tout le poème. Les nombreuses références à l'aspect matériel du monde s'offrent comme autant de lieux où les mots du poète peuvent s'entrechoquer avec la réalité qu'il dépeint. Cependant, bien qu'elle cherche à s'ancrer profondément dans la matière du monde, la poétique sonyenne ne saurait être qualifiée de matérialiste.

Dans le recueil poétique *Équateurs alcoolisés* en effet, Sony interroge la place de la terre dans ce siècle « pourri » par le progrès matérialisant. Les images se chargent alors d'exprimer toute l'ampleur de l'existence de « l'homme dégénéré²³¹⁷ » et d'interroger le sens de la vie dans la matière. Sans remettre en question la réalité concrète du monde qui l'entoure – depuis la terre jusqu'aux étoiles –, la poétique sonyenne et en particulier ses métaphores sondent « l'inertie produite par l'idée d'un "monde matériel" ²³¹⁸», selon les mots de Bruno Latour. L'écrivain congolais invite en effet à prendre conscience « que tourne / la terre²³¹⁹ » pour ne plus faire « semblant de vivre²³²⁰ ».

Comme Sony, Bruno Latour tend à distinguer la matérialité et la matière : tandis que l'angle matérialiste est une façon de concevoir la Terre en « lui retir[ant] les puissances d'agir qu'elle possède²³²¹ », le philosophe défend l'idée qu'« on accède à la matérialité quand on refuse cette opération seconde qui élimine les puissances d'agir²³²² ». Pour le dire avec Bruno Latour, la poétique sonyenne n'est donc pas matérialiste – ou encore causaliste ou désanimée : au contraire, Sony « laisse aux conséquences toutes l'*agency* dont elles sont capable²³²³ ». C'est bien ce qu'exprime la métaphore « Terre en comprimés » qui représente un état du monde présent, conséquence de politiques de compressions multiples, et, ce faisant, elle le fait vibrer. Aussi la remise en cause de la fascination moderne pour la matière n'empêche-t-elle pas Sony d'embrasser la réalité sensible du monde et d'aiguiser son sens du concret.

2317Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *Équateurs alcoolisés*, *op. cit.*, p. 1027.

2318Bruno Latour, « Deuxième conférence », *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 95.

2319Sony Labou Tansi, « 6. Terre en comprimés », *op. cit.*, p. 1038.

2320Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *op. cit.*, p. 1027.

2321Bruno Latour, « Deuxième conférence », *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 95.

2322*Ibid.*, p. 95-96.

2323*Ibid.*, p. 96.

8.1.4 Les « économies de poubelle » ou la *concrétude* de l'empreinte écologique humaine

À l'été 1990, Sony écrit une « Lettre aux Africains sous couvert du Parti Punique », qui paraît dans le journal brazzavillois *La Semaine africaine*, dans laquelle il s'élève notamment contre les « économies de poubelle ». La formule pourrait être lue comme une simple métaphore de l'indignité du commerce extractiviste des matières premières, qui soumet les anciennes colonies aux lois du marché néolibéral et pollue leur sous-sol. Ces matières premières sont en effet nécessaires à ce que l'écrivain appelle les « économies de gâchis injustifiables²³²⁴ » des sociétés de consommation dans les pays nantis, qui sévissent au « siècle du jeter-aller²³²⁵ ». Cependant, la poubelle est plus généralement une façon pour Sony de désigner tout un système pourri, où la mise au rebut des hommes et des choses est une pratique généralisée et rentable. L'image prend donc ici toute sa force et sa *concrétude*. Comme on l'entend, l'écrivain ne mâche pas ses mots et ses métaphores vibrantes confèrent à son discours politique une grande force perlocutoire²³²⁶.

Dans le poème « Mathématiques » qui ouvre le recueil *Le Quatrième côté du triangle* de la fin des années 1980, le poète calcule le lourd bilan économique, humain, politique et écologique « du gouvernement / le plus pourri de la terre²³²⁷ ». À force d'additions et de soustractions poétiques, il en arrive à la conclusion qu'un tel État ne fait pas vivre les citoyens congolais, mais qu'il les réduit à « grelotter²³²⁸ ». Sa démonstration est implacable : « mathématiquement / cela s'appelle gouverner / de la merde²³²⁹ ».

D'abord, les métaphores mathématiques associent des N1 de quantification à des N2 précisant les éléments comptabilisés par le poète :

Le calcul est tout
simple
un siècle d'insultes
plus cent ans
de magouille
égaleront

2324 Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, *op.cit.*, p. 164.

2325 *Ibid.*, p. 166.

2326 Grâce au colloque international « Au-delà du déchet », qui s'est tenu à Tours à l'automne 2019, j'ai pu approfondir la dimension écopoétique des déchets dans les textes de Sony. Mes réflexions concernant les déchets et les « économies de poubelle » décriés par Sony sont donc issues de ces rencontres. Voir Alice Desquilbet, « L'Afrique au rebut : compostage littéraire par Sony Labou Tansi, poète dans l'humus », Colloque international « Au-delà du déchet », *op. cit.*

2327 Sony Labou Tansi, « Mathématiques », *Le Quatrième côté du triangle*, *op.cit.*, p. 1062.

2328 *Ibid.*, p. 1055. Le verbe ponctue différentes strophes du poème, qui commence d'ailleurs par ces mots : « On grelotte / chez moi ».

2329 *Ibid.*, p. 1060.

Les N1 *siècle*, *cent ans* et *temps* font partie du champ sémantique temporel, révélant que Sony dresse le bilan chiffré du XXème siècle. On se souvient que, d'après Joëlle Gardes-Tamine, si les N2 ne sont actualisés par aucun déterminant, ils sont employés comme des compléments de matière : à cet égard, *insultes*, *magouille* et *chien* sont des matériaux que le poète quantifie temporellement, pour les additionner. Sony détermine ainsi le siècle qui s'achève de façon négative, en rappelant les iniquités coloniales et néocoloniales qui l'ont traversé. En associant des durées abstraites à des compléments du noms désignant des injustices concrètes, voire une insulte animalière proférée sans détour, le poète sonyen s'attache à rendre sensible le lourd bilan humain et économique du siècle qui s'achève. La longueur historique et la lourdeur des bâclages se complètent donc pour dépeindre la situation africaine, et plus spécifiquement congolaise, dans toute sa *concrétude*.

Puis, le poète poursuit son long calcul en s'appuyant sur d'autres métaphores mathématiques, telles « l'addition des crânes / la promotion expresse / du crime²³³¹ – ». Cette fois, ce sont les N1 déverbaux *addition* et *promotion* qui illustrent l'augmentation chiffrée des violences, données par les compléments *crânes* et *crime*. L'accent est ainsi mis sur les exactions, commises en grande quantité. En convoquant de façon très visuelle les « crânes » et en jouant sur l'expression managériale ou publicitaire de la « promotion » dont le « crime » constitue un produit surprenant, les métaphores insistent sur la matière criminelle des forfaits, peut-être davantage que sur leur quantité. La mathématique sonyenne semble surtout s'intéresser à la nature des éléments additionnés. Sony n'est donc pas un comptable soucieux des chiffres, mais un poète qui cherche à rendre compte du monde réel le plus justement possible. Les opérations se poursuivent ainsi tout au long du poème, les additions laissant parfois la place aux soustractions. Sony additionne désormais des années, des humains et des idées, sans se soucier de les convertir dans la même unité puisque son calcul trouve sa raison d'être dans l'iniquité commune aux éléments ajoutés.

Par ces images offensives, le poète met en cause le temps de la décolonisation et de la construction nationale. Il souhaite en particulier rendre compte du lourd bilan des gouvernements africains post-coloniaux, qu'il les appelle sans détour « médiocrates pure-espèce / enfants de la jungle décidés / à magouiller / Tarzan et Tintin²³³² – ». La métaphore de la filiation entre la jungle et ces voyous de la finance et de la politique rappelle leur

2330 *Ibid.*, p. 1055.

2331 *Ibid.*, p. 1059.

2332 *Ibid.*, p. 1064.

origine équatoriale. Elle laisse également entendre qu'ils ne répondent qu'à *la loi de la jungle*, selon laquelle tous les privilèges sont octroyés au plus fort. Les figures de Tarzan et de Tintin représentent ironiquement les colonisés et les colonisateurs, que les dirigeants congolais s'emploient à escroquer également.

Les dégâts commis par ces hommes politiques infâmes font l'objet de titres imagés dans le poème, tous plus méprisables les uns que les autres. Ils sont énumérés par le poète sonyen, lorsqu'il jette sur eux l'anathème :

Honte amère
à tous
les contrebandiers des droits de la foutaise
marchands du désespoir
bâcleurs d'avenirs
trafiquants
du salut des peuples
faussaires du rêve humain
fabricants d'économies nationales
enfermés
dans le cocon du FMI²³³³

Les dirigeants nationaux sont les cibles du blâme poétique de Sony et sa critique virulente s'appuie sur les dénominations qu'il leur donne, comme autant d'exemples précis de leurs multiples magouilles. Il conspue ainsi les « contrebandiers », « marchands », « bâcleurs », « trafiquants, faussaires » et « fabricants » qui s'ingénient à créer des magouilles aux effets désastreux. Dans ces noms métaphoriques, les N1 sont des déverbaux qui désignent les auteurs de troubles nationaux, tandis que les N2 figurent les conséquences négatives de leurs agissements : « foutaise » et « désespoir », ou encore négation de l'« avenir », du « salut », du « rêve » et des « économies ». Les périphrases inventées par Sony constituent des arguments logiques de son discours, la préposition *de* fondant le lien de cause à conséquence qui existe entre les actants et leurs bâclages. De plus, la complémentation entre des métiers réalistes, principalement du domaine de l'économie, et des valeurs spirituelles ou humaines est négative, en grande partie parce que ces dernières sont instrumentalisées par les gouvernements africains.

L'ultime métaphore du « cocon du FMI » replace la critique de la gestion nationale dans des enjeux économiques mondiaux. Comme souvent chez Sony, les images frappent à la fois par la surprise et la justesse des associations qu'elles mettent en jeu. Dans ce bilan poétique de la période post-indépendance du Congo, Sony additionne, soustrait et divise les dégâts économiques, humains et politiques de son gouvernement, « avec la bénédiction / d'une France [...] / mère aberrante / des magouilles²³³⁴ ». Or, au cours de ce long poème, on

2333 *Ibid.*, p. 1062-1063.

2334 *Ibid.*, p. 1062.

apprend également que les crimes commis par ces « acteurs / gauches comme tout – / qui fornicent avec le mensonge » ont aussi des répercussions cosmiques, puisque ce sont les mêmes « qui trouent / la lune / qui saignent / le soleil²³³⁵ – ».

Alors, dans cette mathématique politique congolaise, où se trouve plus précisément la dimension écopoétique ? Aux magouilles économiques et violences étatiques que Sony s'attache à rendre sensibles et qu'il additionne, s'ajoute une situation écologique désastreuse. Dans son bilan comptable, le poète montre que tout se tient : les mensonges gouvernementaux vont de pairs avec des trafics de matières, dont l'empreinte écologique se révèle très lourde.

Il mentionne notamment « onze milliards d'intrigues pétroliers²³³⁶ », ainsi que la vente « des morceaux / d'atomes²³³⁷ ». Ces métaphores en *de* font apparaître des matières polluantes ou dangereuses mais économiquement lucratives, quelles qu'en soient les quantités qui varient des « milliards » aux « morceaux ». Toutes ces images appartiennent donc au même système post-colonial – et même néocolonial ici – qui mise sur le développement économique des pays colonisés pour les maintenir sous la coupe des pays nantis. Car comme l'affirme Sony dans son poème : « on grelotte au développement / pour les comptes / du marché des bâclages²³³⁸ ». La préposition *d e* associe les bénéfices économiques aux ravages de diverses natures, notamment humains et écologiques. Les métaphores mathématiques que Sony élabore autour des atomes et du pétrole permettent de lister ces « bâclages » et de les figurer sensiblement.

En premier lieu, le bilan comptable de l'activité pétrolière – que l'on suppose être celle du Congo de Sony – apparaît dans une division :

c'étaient d'abominables
enfants du tohu-bohu
épargnés
par l'oeil d'un rêve
divisés par onze milliards
d'intrigues pétroliers²³³⁹ –

L'opération pétrolière « divise » les héritiers du désordre colonial et le rêve de l'or noir les « épargn[e] », au sens économique du terme. La métaphore en *d e* des « onze milliards / d'intrigues pétroliers » associe le chiffre vertigineux du N1 *onze milliards* aux manœuvres secrètes de l'industrie pétrolière du N2. La transcription génétique du manuscrit sonyen a fait

2335 *Ibid.*, p. 1066.

2336 *Ibid.*, p. 1056.

2337 *Ibid.*, p. 1062.

2338 *Ibid.*, p. 1061.

2339 *Ibid.*, p. 1056.

le choix de souligner la dissymétrie des accords entre le féminin *intrigues* et le masculin *pétroliers* : telle quelle, l'expression des « intrigues pétroliers » évoque à la fois les innombrables ploutocrates intrigants et les manœuvres financières indécentes du secteur du pétrole²³⁴⁰.

En second lieu, le marchandage des atomes dont il est question dans le poème « Mathématiques » s'avère plus complexe qu'il n'en a l'air. L'édition génétique des poèmes révèle que Sony a biffé une première mention d'un commerce de « morceaux des déchets atomiques », pour y substituer l'image plus allusive d'une vente de « morceaux d'atomes » : « on lui a vendu des morceaux / ~~des déchets~~ d'atomiesques²³⁴¹ ». L'allusion métaphorique au commerce des « atomes » trouve donc un ancrage concret dans le marché des « déchets atomiques », dont Sony avait l'intention de parler. On peut supposer que le poète modifie son vers pour souligner la petitesse des objets vendus et mieux montrer la grandeur de la tromperie financière. Ou peut-être raye-t-il la référence trop réaliste au scandale du commerce des déchets toxiques en Afrique, qui a éclaté à la fin des années 1980, de manière à désigner plus généralement tout un système économique néocolonial qui profite de tractations dangereuses.

En effet, la mention des déchets toxiques pouvait faire écho au scandale de la fin des années 1980, provoqué par la découverte de contrats passés par des pays africains – dont le Congo – avec des entreprises multinationales pour le transfert de déchets industriels en Afrique.

2340 Les tractations frauduleuses d'Elf-Aquitaine au Congo se chiffrent effectivement en milliards, comme on l'a vu dans le chapitre 3, et elles conduisent la Conférence Nationale souveraine du Congo à réclamer l'audit des compagnies pétrolières, au début de la décennie 1990. La division dont il est question dans le poème sonyen se révèle donc plus profonde qu'une simple opération mathématique inique : elle mène la société congolaise au bord de la guerre civile. D'ailleurs, lorsqu'en décembre 1993 Sony écrit la chronique des événements pour *Globe Hebdo*, il témoigne des violences inouïes des différentes milices, et suggère de façon ténue l'implication de la compagnie pétrolière française dans la guerre qui déchire Brazzaville :

« 28 décembre 1993. On a essayé de tuer l'ancien officier d'ordonnance de l'ex-président Denis Sassou-Nguesso, le colonel Onyangue. Les combats se poursuivent toujours. L'armée brûle les maisons des membres de l'opposition dans les quartiers qu'elle contrôle. La police et la gendarmerie sont de mèche avec les tueurs au même titre que la garde présidentielle. Tous se livrent à des massacres en étant assurés de la plus totale impunité. Ils sont entraînés dans un camp, à Aubeville, qui appartenait autrefois à Elf, situé en plein Nibolek, le fief de la « mouvance présidentielle ». C'est là que sont formés les « Aubevillois », ceux qui se battent avec les « Ninjas » et les « Cobras » de l'opposition. »

La présence de Elf est inscrite dans le paysage congolais et sert de décor aux entraînements des combattants de l'opposition et du gouvernement. Ainsi, l'empreinte écologique du système pétrolier néocolonial implanté au Congo apparaît triplement lourde : écologiquement et économiquement, mais aussi humainement. Les « onze milliards d'intrigues pétroliers » rendent compte des tonnes de pollution générées, mais aussi de tous les êtres humains sacrifiés sur les autels du « marché des bâclages », infligé par les politiques néocoloniales du développement économique. Voir Sony Labou Tansi, « Congo "Un génocide est en cours" », *Globe hebdo*, 2-8 février 1994. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 446]

2341 Sony Labou Tansi, « Mathématiques », *op. cit.*, p. 1062.

On trouve d'ailleurs d'autres références à cet événement chez Sony, notamment dans un entretien pour *Jeune Afrique* où Sennen Andriamirado l'interroge sur le lien entre la dimension écologique du *Commencement des douleurs* et la « tentative d'importation de déchets toxiques au Congo²³⁴² », qui a eu lieu en 1988. En outre, le sixième poème du recueil *Le Quatrième côté du triangle*, composé autour de l'année 1988 justement, revient sur la dénonciation du commerce des déchets entre les pays colonisateurs et leurs anciennes colonies :

pour clôturer votre cœur
vous leur avez envoyé
des déchets toxiques
à l'insu
de l'être humain²³⁴³ —

Dans ce poème, la réalité des déchets toxiques fait irruption au cœur d'une métaphore « pour clôturer votre cœur », soulignant la *clôture* qui existe réellement entre des pays pourvoyeurs de déchets qui s'en délestent et des pays chargés de les gérer. Mais dans le Congo de Sony, tout le problème pour arrêter ce commerce lucratif²³⁴⁴ réside dans le fait que la société Congolaise de Récupération des Déchets Industriels (la C.R.D.) fait valoir sa souveraineté étatique et échappe ainsi aux condamnations de la communauté internationale. Par ailleurs, la gestion de ce type de déchets pose problème puisqu'il s'agit en fait de résidus industriels « intraitables²³⁴⁵ », comme le souligne Baptiste Monsaingeon dans *Homo detritus* en parlant de ce qu'il appelle l'ère du « poubellocène²³⁴⁶ ». Les métaphores sonyennes s'attachent donc à rendre compte de l'empreinte écologique lourde générée par les magouilles économiques néocoloniales.

Pour finir, revenons à la métaphore sonyenne des « économies de poubelle », dont le poème « Mathématiques » s'est employé à démontrer toute la *concrétude*. Les textes de Sony fonctionnent à rebours de la logique d'enfouissement ou de disparition des débris de ce qu'il appelle « la société du "jeter-aller"²³⁴⁷ ». Pour Sony, une telle société est constituée de

²³⁴²Sony Labou Tansi, entretien avec Sennen Andriamirado, *Jeune Afrique*, art. cit.

²³⁴³Sony Labou Tansi, « 6. », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1089. La disposition des vers respecte la transcription diplomatique du manuscrit de Sony, telle qu'elle est proposée dans l'édition génétique de ses poèmes.

²³⁴⁴les industriels occidentaux y payent entre 37 dollars U.S. la tonne de déchets entreposés contre 75 à 300 dollars U.S. chez eux. Même en comptant le transport, le bénéfice à réaliser reste énorme, sans compter qu'il est plus avantageux d'exporter puisqu'« il en coûte environ 2 400 dollars pour désintoxiquer une tonne de déchets aux Etats-Unis, en Europe et au Japon ». Voir Guillaume Pambou Tchivounda, « L'interdiction de déverser des déchets toxiques dans le Tiers Monde : le cas de l'Afrique », In: *Annuaire français de droit international*, volume 34, 1988, p. 709-725. URL : www.persee.fr/doc/afdi_0066-3085_1988_num_34_1_2865

²³⁴⁵Baptiste Monsaingeon, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017, p. 96.

²³⁴⁶*Ibid.*, p. 13.

²³⁴⁷Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, op.cit., p. 143.

détritus ménagers ou dangereux, mais aussi d'êtres humains appauvris et endettés. Aussi l'écrivain s'empare-t-il du potentiel poétique « des économies de poubelle²³⁴⁸ », que « la civilisation du gaspillage²³⁴⁹ » crée dans les pays du Sud. En retour de l'exhumation de la pourriture généralisée, Sony se donne de pourrir le système monstrueux qui la crée. Ce système est incarné par la trace des déchets toxiques et atomiques dans les poèmes de Sony et par la présence des déchets humains, appauvris et consommables dans ses essais. Ainsi les métaphores sonyennes expriment-elles l'importance de l'empreinte écologique du « marché des bâclages » néocoloniaux, dans toute sa *concrétude*. Elles vibrent de toute la colère du poète sonyen et de tous les gâchis bien réels qu'elles représentent : parce qu'elles expriment intensément et profondément l'ampleur des bâclages économiques, humains et écologiques réels, elles sont effectivement des métaphores vibrantes.

Finalement, les « économies de poubelle » font partie intégrante de l'écopoétique sonyenne car, bien qu'elles ne décrivent pas le monde naturel, elles expriment les gâchis qui touchent aux êtres humains, autant qu'aux non-humains. Encore une fois, l'écopoétique sonyenne est indissociable des enjeux sociaux. La vision idéalisée d'une nature sauvage, caractéristique de « l'écologie sentimentale²³⁵⁰ » d'influence romantique, ne peut être celle de Sony qui s'intéresse tout autant à l'existence des individus, en ce qu'ils font partie des écosystèmes à défendre²³⁵¹.

8.2 Ancrages métaphoriques

Parmi les métaphores sonyennes en *de*, des formules telles que « les yeux du volcan », « la femme de bronze » ou le « réveillon d'étoiles », manifestent l'attention particulière de l'écrivain pour arrimer les images qu'il forge à des éléments concrets du monde : *volcan*, *bronze*, *étoiles*. Aussi pourrait-on envisager la préposition *de* comme l'une des cordes sensibles qui arriment le contrat naturel sonyen à la terre ou au cosmos, et que l'on a analysé dans le chapitre 4 : chez Sony, l'ancrage naturel de sa poétique s'opère également par la syntaxe. La préposition *de* qui est au cœur des complémentations nominales métaphoriques serait l'un des ferments de l'écopoétique situationnelle sonyenne. À cet égard, les analyses

²³⁴⁸*Ibid*, p. 136.

²³⁴⁹*Ibid*, p. 61.

²³⁵⁰Sara Buekens, oppose « l'écologie sentimentale », *a priori* esthétique, de Julien Gracq et la « considération de la nature pour elle-même », essentiellement inesthétique, de Pierre Gascar. Voir Sara Buekens, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *art. cit.*

²³⁵¹Voir Ninon Chavoz, Alice Desquilbet, Kevin Even, Charlotte Laure et Marie Vigy, « Enjeux éthiques de l'écopoétique », *art. cit.*

grammaticales sur la valeur déterminative de *de*²³⁵² ou sa capacité à coder l'origine²³⁵³ peuvent-elles être éclairantes. Elles laissent imaginer que la préposition *de* engage une écriture de la profondeur et qu'elle fait de la complémentation nominale une sorte de zone de contact avec la *concrétude* du monde.

On pourrait envisager les métaphores en *de* comme des « zone[s] métamorphique[s] »²³⁵⁴, selon l'expression de Bruno Latour. Plutôt qu'à l'idée d'une nature inerte, objectivée et séparée des êtres qui y vivent, Bruno Latour propose de s'intéresser aux existants humains et non-humains en tant qu'ils sont animés et doués de puissances d'agir :

Si c'est au monde que nous nous intéressons – et non plus à la « nature » – alors il faut apprendre à habiter ce qu'on pourrait appeler, en empruntant une métaphore à la géologie, une *zone métamorphique* pour capter d'un seul mot tous les « morphismes » que nous allons devoir enregistrer pour suivre ces transactions²³⁵⁵.

Le métamorphisme désigne l'ensemble des phénomènes géologiques que subissent les roches dans les profondeurs de la terre²³⁵⁶. Il existe différentes zones métamorphiques²³⁵⁷, en fonction de l'intensité du métamorphisme, et donc de la profondeur. En surface ou à faible profondeur, dans ce qu'on appelle *l'anchizone*, la co-existence des minéraux induit des changements de formes encore peu intenses. Pour que les transactions s'opèrent et aboutissent à des changements formels, il faut aller plus en profondeur, dans ce que la géologie nomme l'épizone, la mésozone ou la catazone. Selon Bruno Latour, avec la profondeur, la pression augmente, conduisant à annuler la séparation entre le monde naturel, considéré comme dénué d'action, et le monde humain, *a priori* doté d'âme. Dès lors que leur distinction s'abolit, sont rendus possibles les échanges ou « transactions » entre « des puissances d'agir d'origines et de formes multiples au sein de la zone métamorphique »²³⁵⁸. Avant d'être une zone de métamorphose, la zone métamorphique est donc une zone de

2352 Voir Annick Englebert, *Le « petit mot » DE*, op. cit., p. 113.

2353 Voir Ludo Melis, *La préposition en français*, op. cit., p. 89.

2354 Bruno Latour, « Deuxième conférence », *Face à Gaïa*, op. cit., p. 79.

2355 *Ibid.*

2356 Les réarrangements ioniques, qui viennent perturber la structure de certains minéraux, montrent que la Terre est une planète géologiquement active. Précisément, le métamorphisme correspond à l'intervalle entre la diagenèse des sédiments (quand une roche s'enfonce, elle subit d'abord les phénomènes de la diagenèse qui désigne la transformation chimique des sédiments en roche à faible température et faible pression) et la fusion des roches (par anatexie). Voir Alain Foucault et Jean-François Raoult, *Dictionnaire de géologie*, Paris, Masson, 1980.

2357 Voir *Ibid.* Des zones métamorphiques sont distinguées, en fonction de l'intensité du métamorphisme et donc de la profondeur :

- L'anchizone : c'est la zone intermédiaire entre diagenèse et métamorphisme.
- L'épizone : elle correspond au métamorphisme de basse pression et de température faible (300 à 500°C). On y trouve de nombreux minéraux hydroxylés.
- La mésozone : elle caractérise un métamorphisme moyen, avec apparition de biotite, muscovite, staurolite, amphiboles et disthène.
- La catazone : elle correspond à un métamorphisme intense. Température et pression y sont élevées mais il y a peu de contraintes. Les minéraux que l'on y trouve sont la sillimanite, les grenats, pyroxènes et plagioclases.

2358 Bruno Latour, « Deuxième conférence », *Face à Gaïa*, op. cit., p. 80.

contact, à l'exemple des métaphores en *de* qui adjoignent des éléments pour les faire co-exister dans leurs ressemblances, sans pour autant les faire fusionner. Ainsi l'écriture sonyenne pourrait-elle être envisagée comme un exemple de la zone métamorphique littéraire conceptualisée par Bruno Latour.

8.2.1 Dans l'anchizone métaphorique : « Les yeux du volcan »

Les Yeux du volcan est un cri, un cri intérieur qui explose à l'exemple de *La Vie et demie*. Je veux dire que c'est un titre. Et tous mes titres sont des cris. [...] La qualité du volcan, c'est de faire comme s'il n'existe pas. On dit que le volcan c'est un sommet, il est ceci, il est cela. Non, le volcan est silencieux. On le voit. On dit qu'il est là et il ne dit rien. À l'intérieur, il est en train de travailler. Il travaille et il est en colère. Il explose à l'intérieur. Il fait des grèves même là où la grève est interdite. Le volcan peut-être comparé aux peuples africains et à bien d'autres peuples aussi. Ils sont comme si ce sont des gens qui acceptent tout. Vous pouvez les tromper. Vous allez chez les paysans dire que moi, je suis le sauveur absolu, ils applaudissent même parfois. Et puis, un jour, on ne sait pas pourquoi, ils deviennent intraitables. En Afrique, on oublie souvent qu'il y a une jeunesse qui voit, qui regarde. Les yeux, c'est effectivement pour regarder. Le volcan, c'est pour exploser. C'est la révolution qui suivra toutes les fausses révolutions que l'Afrique fabrique²³⁵⁹.

Dans un entretien de 1998, l'année de la parution des *Yeux du Volcan*, Sony commente la métaphore du titre de son roman en insistant sur l'association du regard et de l'explosion, pour dire son espoir d'une révolution africaine en cours. Dans le chapitre 4, on a déjà évoqué le sens politique de l'image du regard volcanique, en montrant qu'elle pouvait être lue comme une allégorie écopolitique. Or, si l'image des « yeux du volcan » allégorise l'idée de révolution, en retour, elle a également pour effet d'animer le volcan.

D'après la classification des métaphores en *de* proposée par Joëlle Gardes Tamine²³⁶⁰, « les yeux du volcan » fait partie des métaphores personnifiantes, où le N1 désigne une partie humaine et le N2 inanimé représente le tout. La préposition *de* code bien l'origine du regard, ancrant ainsi l'image dans le volcan. Dans la mesure où l'image se tient à la limite entre le métamorphisme de la personnification et la conservation de la densité tellurique, la métaphore ne met en jeu qu'une faible transformation de la référence volcanique. Aussi ne concernerait-elle encore qu'une zone métamorphique poétique de faible profondeur, l'anchizone.

Le volcanisme poétique n'est pas nouveau chez Sony. Dans le récit qu'elle fait du génie flamboyant du jeune écrivain, Céline Gahungu²³⁶¹ file la métaphore de l'éruption et convoque

2359 Sony Labou Tansi, « Les Yeux du Volcan », entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, *art. cit.*

2360 Voir Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, *op. cit.*

2361 Voir Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*

les images du volcan, de la foudre, de la tempête, du geyser ou encore du magma. En effet, dans les versions de son recueil poétique *L'Acte de respirer*, le poète sonyen se présente en « volcan » ayant « couvert le ciel de teignes » et « offensé l'argile la fiente et la ponce »²³⁶². Sony parle aussi de sa langue poétique comme d'une manière de lutter contre « ce volcan de mots éteints », et le poète s' « insurge au foyer des sens²³⁶³ ». Ainsi, l'imaginaire du volcan souffle sur l'écriture sonyenne depuis longtemps.

Le volcanisme poétique de Sony trouve probablement son origine dans le volcanisme des terres congolaises, qui s'étendent jusqu'à la région des Grands lacs africains, à l'Est du continent²³⁶⁴. Au Nord Est de la République Démocratique du Congo, le lac Kivu fait lui aussi partie de la Vallée du Grand Rift et se situe non loin du volcan congolais Nyiragongo, encore très actif et dangereux, comme en témoigne sa dernière éruption du 17 mai 2002²³⁶⁵. L'héritage géomorphologique de la zone influencerait donc l'imaginaire des habitants du Rift, notamment les Congolais. Cette hypothèse est confirmée par le jeune écrivain kinois Sinzo Aanza qui, dans une note sur facebook, s'amuse à rapporter les paroles de sa grand-mère, qui compare le regard de son petit-fils au « trou du volcan [qui] dans cette ville (Goma) attire tout ce qui l'entoure pour l'engloutir...²³⁶⁶ ». Quand on connaît la révolte sourde que Sinzo Aanza exprime dans ses écrits²³⁶⁷ ou sur sa page facebook, où il témoigne des injustices subies par le peuple congolais et rapportant les magouilles des autorités locales ou étrangères, on comprend d'autant mieux le lien entre le volcanisme et le regard du jeune écrivain. Citant Césaire, Sinzo Aanza présente d'ailleurs les artistes comme des

2362Sony Labou Tansi, « Poème six », *L'Acte de respirer* (version 2), *op. cit.*, p. 714.

2363*Ibid.*, p. 715.

2364Pendant mon année de licence de géographie que j'ai suivie en double-cursus avec mon master de lettres, j'ai eu l'occasion de travailler sur le milieu lacustre tropical, en particulier sur le lac Malawi situé sur le Rift Est Africain, au Sud Est de la République Démocratique du Congo. La branche occidentale du Rift Est Africain s'étend sur toute l'Afrique de l'Est, depuis la jonction de la Mer Rouge jusqu'au Mozambique et à l'océan Indien. Les lacs de Rift sont liés aux dislocations majeures de l'écorce terrestre et ceux de la région des Grands lacs d'Afrique occupent des dépressions d'origine tectonique de la branche occidentale du Rift Est Africain connaît une activité volcanique. Voir Charlotte Audouy et Alice Desquilbet, « Le milieu lacustre tropical : morphologie, enjeux hydrologiques et environnementaux. L'exemple du lac Malawi », Dossier de licence 3, Cours sur les milieux tropicaux, M. Cossart, Université Paris I, 2009-2010. Voir aussi Laurent Touchart, *Les lacs. Origine et morphologie*, Paris, L'Harmattan, 2000. Voir encore Laurent Bergonzini, *Bilan hydrique des lacs du rift est-africain (Kivu, Tanganyika, Rukwa et Nyassa)*, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Ann. Sci. Géol., n° 103, 1998.

2365Voir « RDC : Goma la volcanique, entre résignation et révolte », France 24, 19 décembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=A9nyfHB9qJI>

2366« "Quand tu étais enfant, tu avais ce regard vide... Non, pas vraiment vide... C'était plutôt comme un trou, un trou sombre et dangereux, qui attirait tout dedans... Imagine que le trou du volcan dans cette ville (Goma) attire tout ce qui l'entoure pour l'engloutir... Mais le volcan au moins on sait qu'il y a du feu dedans, on sait ce qui nous attend si on tombe dedans, le trou de ton regard était sombre, on n'y voyait pas bien, on ne savait pas ce qu'il y avait dedans... Les enfants te fuyaient, les adultes aussi se méfiaient de toi, tu étais un enfant bizarre, et je sais que toutes sortes de choses continuent de tomber dans ce trou. Chaque jour, je prie pour que ce trou obscur se remplisse enfin, définitivement, de lumière." Ma grand-mère, que j'ai eue au téléphone il y a quelques jours et qui m'a dit que je devrais lui téléphoner plus souvent. ». Voir Sinzo Aanza, note sur facebook, 13 juillet 2020, URL : <https://www.facebook.com/csinzo>

2367Voir Sinzo Aanza, *Généalogie d'une banalité*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2015.

« dépositaires des ressentiments passés et actuels²³⁶⁸ ». Or, d'après la grand-mère, les yeux sombres de l'écrivain kinois sont plus inquiétants qu'un volcan, peut-être parce qu'ils incarnent la colère et l'amertume de la jeunesse congolaise dont parlait Sony, qui voit, qui regarde et qui risque d'exploser. Ainsi, l'image sonyenne des « yeux du volcan » fait partie intégrante du paysage littéraire et géographique congolais.

En outre, lorsqu'il explique la signification de sa métaphore des « yeux du volcan », Sony révèle la dimension métalinguistique du volcan en disant que son titre est « un cri intérieur qui explose ». De même, dans sa correspondance avec le metteur en scène Michel Rostain, Sony évoque la parution prochaine de son roman et dit être « plongé dans *Les yeux du volcan* qui doivent aller en éruption fin 1987²³⁶⁹ ». Filant la métaphore éruptive, il parle ensuite de sa difficulté d'écrire en ces termes : « il faut faire exploser l'oxygène dans ses poumons, griller son sang et faire détonner sa respiration²³⁷⁰ ». L'ancrage volcanique de la métaphore des « yeux du volcan » est donc bien pensé par l'écrivain : si le volcan demeure une analogie de la colère des peuples, il est toujours envisagé comme un élément tellurique et garde de sa force naturelle concrète. Aussi Sony ne convoque-t-il pas le volcan comme le ferait par exemple Césaire, selon Albert James Arnold, dans une « éblouissante explosion d'images²³⁷¹ » : l'éruption sonyenne n'a pas vocation à porter une poétique surréaliste – ni même d'un « surréalisme à l'état sauvage²³⁷² » –, qui célèbre la puissance purificatrice de la nature elle-même. La métaphore sonyenne unit les forces profondes des peuples humains et de la nature explosive, et vibre de leur entrechoquement.

La revendication d'une écriture tellurique n'est pas l'apanage de Sony, puisqu'on la trouve par exemple chez Césaire, dans le « volcanisme dont [il] pare sa personnalité²³⁷³ ». Si le volcanisme sonyen n'est pas exactement le même que celui de Césaire, il n'en demeure pas moins qu'on peut retrouver l'influence du tellurisme caribéen chez l'écrivain congolais.

Le volcanisme antillais est particulièrement présent dans le recueil sonyen *Équateurs alcoolisés*, probablement inspiré par « son passage marquant à la Martinique et surtout à la

2368 Sinzo Aanza, « Je ne suis pas un artiste congolais », *Images populaires*, Juillet 2020, URL : <https://popularimages.org/fr/blog/je-ne-suis-pas-un-artiste-congolais/?fbclid=IwAR2UFYulLJ0tp1bT4XX-j3Rdo5vd4IBKXs2es0mKWeZmi6FPkHwxY2HtGu8> . Voir aussi Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 49.

2369 Sony Labou Tansi, lettre à Michel Rostain du 5 septembre 1986. Voir Sony Labou Tansi, *La Chair et l'Idée*, op. cit., p. 134.

2370 Ibid.

2371 Albert James Arnold, *La Littérature antillaise entre histoire et mémoire 1935-1995*, op. cit., p. 177.

2372 Jean-Michel Devesa, Sony Labou Tansi. *Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit., p. 54.

2373 Albert James Arnold, *La Littérature antillaise entre histoire et mémoire 1935-1995*, op. cit., p. 177.

Guadeloupe où il séjourna du 17 au 28 novembre 1987²³⁷⁴ », comme nous l'apprend Nicolas Martin-Granel. Puisque le voyage de Sony semble coïncider avec l'écriture de son roman *Les Yeux du Volcan*, Nicolas Martin-Granel émet l'hypothèse que le titre est « inspiré par la Montagne Pelée²³⁷⁵ ». Or, la mention du titre volcanique semble plus ancienne que ne le suggère Nicolas Martin-Granel. Elle apparaît en effet dans la correspondance de Sony l'année qui précède son séjour antillais, comme l'atteste une lettre à Guy Lenoir datée du 13 septembre 1986 : « PS : Je suis bouffé par *Les yeux du volcan* et *La Veuve rouge*. C'est fou de pousser deux choses à la fois²³⁷⁶ ». Sony fait également mention des *Yeux du volcan* dans un entretien qu'il donne en juin 1987, quelques mois avant de partir pour les Antilles²³⁷⁷. Avant d'être confirmée par une expérience concrète, lors de sa découverte de la Montagne Pelée martiniquaise notamment, le volcanisme sonyen aurait pu subir en partie l'influence littéraire des écrivains antillais.

L'imaginaire tellurique sonyen est sans doute irrigué par la poésie éruptive de Césaire, ce « témoin (important) de la tragédie des agenouillés²³⁷⁸ » comme le dit Sony qui connaît bien son théâtre, puisqu'il a notamment monté la *Tragédie du roi Christophe* en 1981²³⁷⁹. On peut également supposer que chez Sony, l'imaginaire du volcan est marqué par la poétique de son ami l'écrivain guadeloupéen Daniel Maximin, qu'il rencontre à Limoges en 1986 – soit un an avant de se rendre aux Antilles. Des photographies de cette session du festival des Francophonies en Limousin représentent les membres du Rocado Zulu avec Daniel Maximin, Wole Soyinka et Monique Blin²³⁸⁰. Dans le chapitre 4, nous avons déjà évoqué le « Parcours à deux voix autour d'Éros²³⁸¹ » que Sony Labou Tansi et Daniel Maximin

2374 Nicolas Martin-Granel, présentation du recueil *Équateurs alcoolisés*, dans Sony Labou Tansi, *Poèmes*, p. 1024.

2375 *Ibid.*

2376 Sony Labou Tansi, lettre à Guy Lenoir du 13 septembre 1986. Voir Sony Labou Tansi, *La Chair et l'Idée*, *op. cit.*, p. 116.

2377 « Je crois que ce sera pour octobre, au Seuil. Ça s'appelle *Les Yeux du volcan* » : Sony Labou Tansi, entretien [Enregistré à Makélékelé (Congo), par Djibril Diallo, le 2 juin 1987], dans Jean-Claude Blachère, *op. cit.*. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 231.]

2378 « D'autres formes de théâtre (Yuruba, Fang, Eve...) existent en Afrique qui nous montrent que Césaire, l'Africain, n'est pas le père, mais le témoin (important) de la tragédie des agenouillés, qu'ils soient d'Afrique ou d'ailleurs » : Sony Labou Tansi, « Césaire, père du théâtre africain ? », dans *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste* (Actes du 1er colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire), Paris, Éditions Caribéennes-ACCT, 1987. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 223.]

2379 Voir Sony Labou Tansi, *La Chair et l'Idée*, *op. cit.*, p. 167 et 170.

2380 Voir les photographies du festival des Francophonies en Limousin de 1986 du fonds de la BFM de Limoges : « Photographie de Georges M'Boussi, Sony Labou Tansi, Wole Soyinka, Faustin Mwanga-Senga, Patrice Moukanda, Victor Louya, Daniel Maximin, Edith Bagamboula, Monique Blin (Acteurs du Rocado Zoulou Théâtre) », [BFM, SLT 110/14 (fonds Monique Blin)] ; « Photographie de Sony Labou Tansi, Wole Soyinka, Daniel Maximin, Monique Blin et acteurs du Rocado Zulu Théâtre », [BFM, SLT 110/16 (fonds Monique Blin)]

2381 Voir Sony Labou Tansi et Daniel Maximin, « Parcours à deux voix autour d'Éros », *Sous adresse*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1195-1199.

écrivent ensemble en 1987, preuve de la grande amitié littéraire qui les unit. Avant de se rendre en Guadeloupe, Sony exprime d'ailleurs à Daniel Maximin combien il a hâte de faire ce voyage : « En route 87. Je t'adore et je fais route sur les Antilles venues d'Afrique²³⁸² ». On peut donc supposer que si Sony n'a pas encore rencontré les paysages caribéens, il les connaît déjà à travers les textes des écrivains antillais, comme le roman que Daniel Maximin publie en 1981 au Seuil – qui est aussi la maison d'édition de Sony – et qui s'intitule *L'Isolé Soleil*²³⁸³.

L'œuvre de l'écrivain guadeloupéen narre l'histoire politique de son île, depuis la résistance de Louis Delgrès en 1802 au pied de la Soufrière, jusqu'au mois de juin 1962 où, par une nuit d'orage, un avion s'écrase sur un morne. Le roman relie ainsi les événements historiques au paysage tropical antillais, accordant une place importante au volcan. Le texte raconte notamment la résistance du colonel Louis Delgrès qui, en mai 1802, dirige les forces armées guadeloupéennes contre les troupes métropolitaines du général Richepanse, envoyées par Napoléon pour rétablir l'esclavage. Daniel Maximin place alors le personnage de Louis Delgrès sous les auspices de la Soufrière :

les jours où le prenaient de grandes colères intérieures contre l'injustice faite chez lui aux gens de couleurs, il imaginait que seule une force pareille à la puissance de son volcan pourrait combattre l'orgueil de la capitale française des Antilles²³⁸⁴.

La comparaison entre la force volcanique et celle des dominés s'élevant contre l'injustice montre que la présence de la nature n'évacue absolument pas celle des humains. Elle contribue même à mettre leur capacité de résistance aux oppressions sur un même pied d'égalité. À l'inverse du volcan justicier symbolique de Césaire qui, selon la lecture de James Arnold laisserait la possibilité d'une révolution humaine hors-champs²³⁸⁵, chez Daniel Maximin, l'imaginaire éruptif de Delgrès associe les forces du volcan et du peuple. Ainsi l'imaginaire sonyen des *Yeux du Volcan*, qui allie la force volcanique du peuple à celle de la terre, pourrait-il vibrer de connivence avec la poétique de son ami Daniel Maximin.

Dans la métaphore « les yeux du volcan », l'ancrage dans l'élément tellurique repose sur la préposition *de*. Non seulement celle-ci manifeste la plongée dans la profondeur du cratère et de la vie magmatique, mais elle attache aussi le volcan aux yeux humanisés. Cela a pour double conséquence de doter le regard en question de toute la fougue du volcanisme et de personnifier le volcan, comme pour faire l'hypothèse qu'il serait un être vivant. Dans la

2382 Sony Labou Tansi, lettre à Daniel Maximin du 5 novembre 1986. Voir Sony Labou Tansi, *La Chair et l'Idée*, op. cit., p. 135.

2383 Voir Daniel Maximin, *L'Isolé Soleil*, Paris, Seuil, 1981.

2384 *Ibid.*, p. 59.

2385 Voir Albert James Arnold, *La Littérature antillaise entre histoire et mémoire 1935-1995*, op. cit., p. 177.

zone métamorphique poétique, l'entrechoquement des yeux et du volcan a pour effet d'ajouter à l'un un peu des nuances de l'autre.

Déjà dans les textes de Sony du début des années 1970, les « yeux » occupaient la position de nom-tête dans les métaphores en *de*, comme le laisse entendre le titre du recueil poétique « Les Yeux de l'espoir²³⁸⁶ ». La lecture du complément du nom peut-être agentive ou objective, selon que l'image représente le regard du poète tourné vers l'avenir ou qu'elle personnifie l'espoir en le dotant d'yeux. Dans les poèmes du recueil, l'expression fait l'objet de variations puisqu'on peut par exemple y trouver les « terribles couteaux de l'espoir²³⁸⁷ » ou « le flambeau de l'espoir²³⁸⁸ ». Dans ces deux métaphores en *de* figurant l'espoir, le nom-tête change et les « yeux » du titre deviennent un « flambeau » ou des « couteaux ». Si ces images peuvent être lues comme des symboles romantiques de la vengeance ou de la lucidité du poète mage – « la bouche d'ombre²³⁸⁹ » de Victor Hugo –, le contexte plus large des poèmes révèle qu'elles sont étroitement liées aux forces cosmiques ou cataclysmiques.

Dans le poème « Deux » par exemple, Sony va « planter son corps / dans les murs moussus de l'ouragan », pour offrir sa chair « aux terribles couteaux / de l'espoir — »²³⁹⁰. La mention de l'écume et de la tempête décrit un décor naturel concret, activant ainsi une lecture sensible qui trouve son acmé avec les trous des couteaux dans le corps transpercé du poète, sans doute appelé à être glorieux. L'ancrage des images sonyennes dans les éléments telluriques commence ainsi. Quant au « flambeau de l'espoir » dans le poème « Un », le poète l'allume pour « brûler / La longue fiction des étoiles — »²³⁹¹. Invoquées comme des symboles plutôt que des astres, les étoiles rappellent celles de l'Europe, puisque Sony les associe à l'Occident. Pourtant, elles réapparaissent dans le poème « Sept » où le poète espère qu'advienne le jour de la fraternité « ~~Qui fleurit dans les yeux / des étoiles~~²³⁹² ». Cette fois, les étoiles ont des yeux et elles remplacent l'espoir éponyme du recueil : la modification des *Yeux de l'espoir* en « yeux des étoiles » personnifie les astres et ancre l'espoir dans l'infini cosmique. Or, le poème est entièrement biffé par Sony qui le réécrit à la page suivante, en substituant le regard stellaire à la métaphore sensible du « velours des étoiles²³⁹³ », sur lequel marche le poète.

Les « yeux du volcan » trouveraient donc une première existence dans le recueil *Les Yeux de l'espoir*. Si la métaphore sonyenne s'ancre ensuite dans le volcanisme, c'est pour

2386 Sony Labou Tansi, *Les Yeux de l'espoir*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 489.

2387 Sony Labou Tansi, « Deux », *Ibid.*, p. 491.

2388 Sony Labou Tansi, « Un », *Ibid.*, p. 490.

2389 Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations* [1856], Nelson, Paris, 1911, p. 438.

2390 Sony Labou Tansi, « Deux », *Ibid.*, p. 491.

2391 Sony Labou Tansi, « Un », *Les Yeux de l'espoir*, op. cit., p. 490.

2392 Sony Labou Tansi, « Sept », *Ibid.*, p. 495.

2393 *Ibid.*, p. 496.

mieux accrocher le regard d'espérance du poète, à la fois « flambeau » et « couteau », à la *concrétude* terrestre.

On se souvient que, dans le roman *Les Yeux du volcan*, la métaphore éponyme fait référence au nom d'homme que Benoît Goldman a reçu de son père. Le baptême a lieu à l'issue d'une longue marche sur les terres des ancêtres des deux hommes. Les gorges de Tanawa, les roches de Yonga et les pierres jaunes qui se jettent dans le lac Ayo sont alors précisément décrites, comme pour préparer le lecteur à accorder de l'importance au sens concret du surnom tellurique. Comme nous l'avons décrit dans le chapitre 7, le tableau est animé, en particulier par les roches qui semblent en mouvement.

Le jeune Benoît Goldman est fasciné par le bouillonnement de l'eau à l'endroit où elle disparaît sous les pierres, « dans le ventre des rochers²³⁹⁴ ». L'image exprime à la fois la voracité des roches personnifiées et la profondeur de la terre où pénètre le cours d'eau. C'est dans ce décor qui laisse deviner la puissance de la terre que l'enfant est renommé « Madioni, ce qui signifie "Les yeux du Volcan"²³⁹⁵ ». Le surnom résonne avec la description des terres des ancêtres que le père et l'enfant ont parcourues, d'autant plus que le volcan est un autre « ventre » tellurique : on se souvient de Sony qui explique que le volcan travaille et est en colère à *l'intérieur*. En outre, dans la quatrième de couverture de son roman, l'écrivain associe le volcan aux peuples africains et précise que « les yeux du ventre n'ont jamais rien pardonné²³⁹⁶ ». Aussi le ventre humain fait-il écho au ventre terrestre.

Le volcanisme sonyen aurait donc à voir avec la force du ventre-*moyo*, dont nous avons montré dans le chapitre 1 qu'il est le « lieu de localisation de la force vitale protectrice du groupe²³⁹⁷ ». D'ailleurs, en même temps qu'il pressent l'existence du ventre des roches sur les terres de ses ancêtres, le jeune Madioni-Benoît Goldman reçoit en héritage le devoir de les protéger et devient le garant de la préservation du *moyo* lignager. Le *moyo* comme le volcan sont bien des lieux d'union sociale – que ce soit par la force du lignage ou par la colère – relevant tous deux des puissances des profondeurs du ventre. D'ailleurs, dans la métaphore des « yeux du volcan », le *volcan* vient compléter et revitaliser le nom-tête *yeux* et, à ce titre, on pourrait dire qu'il occupe la place d'un *nom-ventre* qui polarise l'image.

2394 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit. p. 89.

2395 *Ibid.*, p. 90.

2396 *Ibid.*, Quatrième de couverture.

2397 Patrice Yengo, « L'autre du prophétisme congolais », art. cit. Sur la notion de ventre-*moyo*, voir aussi Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le Bassin du Congo*, op. cit., p. 85-92.

Enfin, la métaphore des « yeux du volcan » réapparaît dans *Le Commencement des douleurs*, notamment en lien avec des inquiétudes écologiques. On se souvient que Sony dit écrire un roman sur l'écologie, en mettant en scène un savant qui pense qu'il y a trop d'eau sur la planète et veut faire pousser des îles, pour s'interroger sur la place que les humains laissent à la nature²³⁹⁸.

Lorsque le sage Manuel Zama tente de négocier avec Hoscar Hana pour qu'il épouse Banos Maya, il le prévient : « Nous sommes un peuple qui a des accointances avec le mauvais sang », avant d'ajouter, « nous avons été conçus pour que les yeux du volcan nous regardent, ne l'oubliez pas »²³⁹⁹. L'image s'inscrit donc dans une réflexion sur le regard que l'avenir portera sur le présent, notamment dans l'idée que la jeunesse pourra se révolter et demander des comptes, en particulier sur l'état de la terre qui leur est laissée : tout se passe comme si la jeunesse et le volcan regardaient ensemble les agissements des êtres humains qui mettent en danger la vie future.

De même, le volcan revient *in extremis* dans l'imaginaire sonyen pour dire la vérité sur la genèse de la terre, dans le manuscrit de la *Lettre à Dieu*, l'ultime texte que Sony écrit sur son lit d'hôpital :

Je suis en train d'enseigner la morale du songe de l'Amazonie. Je dis des vérités. je dis la vérité de l'univers. Sans le pet du volcan pas d'homme tu sais. [...] ça se compte en millions d'avant le premier pas d'homme sur la terre²⁴⁰⁰.

Cette fois, le volcan existe sans les hommes et la métaphore burlesque du « pet du volcan » a pour unique vocation de personnifier l'élément géologique et de dégonfler l'hybris des humains devant l'éternité de la terre et de la forêt amazonienne. Au seuil de sa mort, Sony rappelle avec clairvoyance que la vie de la terre dépasse « en millions » celles des hommes, et que « les yeux du volcan » les contemplent déjà depuis des millénaires.

Ainsi, des poèmes de jeunesses aux derniers textes de Sony, le volcanisme poétique devient de plus en plus concret, mêlant les puissances d'éruption humaines et telluriques. Émilie Hache et Bruno Latour nous aident à comprendre en quoi la *concrétude* du volcan sonyen peut avoir des conséquences morales. Les deux philosophes s'interrogent sur la présence des volcans chez Kant, dont le caractère sublime n'est mis en avant que pour faire découvrir aux êtres humains qui les contemplent « un pouvoir de résistance d'un tout autre genre²⁴⁰¹ ». Kant se place en observateur de la nature, considérant sa force vitale comme

2398 Voir Sony Labou Tansi, entretien avec Sennen Andriamirado, *Jeune Afrique*, art. cit.

2399 Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 86.

2400 Sony Labou Tansi, *Lettre à Dieu*, op. cit. [fonds ITEM, LAD 49-50]

2401 « Des rochers se détachant audacieusement et comme une menace sur un ciel où d'orageux nuages s'assemblent et s'avancent dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans en toute leur puissance dévastatrice, les ouragans que suit la désolation, l'immense océan dans sa fureur, les chutes d'un fleuve

« apparente²⁴⁰² » : les volcans kantiens demeurent séparés des hommes qui se sont « mis en retrait du monde derrière une vitre²⁴⁰³ », comme l'expliquent Émilie Hache et Bruno Latour. À l'inverse, Sony considère le volcan sans les hommes, avant eux, ou imagine une puissance volcanique alliée à la colère des peuples africains. À l'image de la Gaïa de Lovelock, la métaphore sonyenne nous fait « entendre à nouveau le fracas des volcans », sans pour autant proposer un « anthropomorphisme naïf »²⁴⁰⁴. Une telle image s'ancre dans la *concrétude* volcanique pour donner à imaginer la co-existence entre la colère des peuples bafoués et le courroux étouffé de la terre. Ainsi, pour le dire avec Émilie Hache et Bruno Latour, les « yeux du volcan » de Sony nous « engagent²⁴⁰⁵ » – ou nous *regardent*.

8.2.2 Dans l'épizone, la « femme de bronze »

Parmi les métaphores en *de* importantes de Sony, on trouve celle qui désigne Estina Bronzario comme « la femme de bronze, la dure des dures²⁴⁰⁶ ». Le surnom que les habitants de Valancia donne au personnage central des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* pourrait apparaître comme une simple paraphrase de son nom « Bronzario », soulignant les nuances cuivrées ou bronzée de la peau du personnage, mais cela va plus loin : elle traduit l'importance du « bronze » qui fonde le personnage de résistante féministe, dont on a parlé dans le chapitre 5.

Tout comme le bronze est issu d'alliages du cuivre, de telles métaphores pourraient être comme des alliages poétiques, où la préposition *de* joue le rôle de catalyseur. La question est donc de savoir jusqu'où opère l'alchimie métaphorique et à quelle zone métamorphique elle correspond. Dans la mesure où l'épizone est la « zone superficielle de l'écorce terrestre où se produit un métamorphisme à température modérée²⁴⁰⁷ », on peut imaginer que les personnages de bronze sonyens y sont façonnés. Chez Sony, le métamorphisme poétique

puissant, etc., ce sont là choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui nous appartient. Mais si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attrayant qu'il est plus propre à susciter la peur ; et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre, qui nous donne le courage de nous mesurer avec toute l'apparente toute puissance de la nature ». Voir Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 28, dans Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », *art. cit.*

2402 *Ibid.*

2403 Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », *art. cit.*, p. 152.

2404 *Ibid.*, p. 156.

2405 « les fleuves, les volcans, les ouragans, les tsunamis, chez Kant, ne nous engagent à rien ». *Ibid.*, p. 151.

2406 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 37.

2407 Dictionnaire Larousse, [en ligne], URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/épizone/30552>.

Dans l'épizone l'argile est soumis à des basses pression, ce qui crée un feuilletage aboutissant à la formation des schistes.

relierait ainsi la surface du globe où se situent les êtres humains à la terre minérale, de façon à les durcir et les rendre plus résistant par leur alliage avec le bronze.

Le détour par l'analyse grammaticale permet d'approfondir le rôle que joue la préposition *de* dans la métaphore « la femme de bronze ». D'après la typologie de Joëlle Gardes Tamine, il s'agit d'une métaphore employant un complément de matière, puisque *bronze* n'est actualisé par aucun déterminant. L'association entre un être humain et un alliage dresse un portrait incongru d'Estina Bronzario : elle serait métaphoriquement constituée de bronze, ce que le superlatif « la dure des dures » qui s'ajoute à son surnom vient confirmer.

En fait, la matérialité du bronze trouve une nouvelle référentialité dans la métaphore, car elle devient une catégorie morale qui insiste sur la résistance du personnage. Si l'on suit la proposition de Pierre Cadiot dans son étude sur l'alternance des prépositions *de* et *en*²⁴⁰⁸, « la femme de bronze » peut être comparée à une expression du type « la femme en bronze ». Cependant, alors que la préposition *en* décrit un objet ou une réalité en le dotant d'une qualité physique interne, la préposition *de* est « vide de toute mise en forme matérielle et vise ainsi au repérage par la simple coprésence de deux éléments²⁴⁰⁹ ». En d'autres termes, là où *en* limite l'occurrence de *femme* à *bronze*, *de* sert à construire une sous-classe de *femme* caractérisée par le trait *bronze*. Pierre Cadiot étudie notamment le cas des métaphores matérielles (*Nathalie est restée de marbre ; un argument en béton*), où les matériaux subissent une recatégorisation puisque tous leurs traits ne sont pas sélectionnés. Selon ses conclusions, la métaphore sonyenne de « la femme de bronze » construit une sous-classe de femme dotée d'une résistance à toute épreuve. Ainsi, la dureté d'Estina Bronzario pourrait être l'aboutissement écoféministe d'un projet de roman sonyen, *L'Âge de la femme bouffée*, que l'écrivain mentionne dans une lettre 13 mars 1979, adressée à son amie Françoise Ligier²⁴¹⁰.

En outre, Pierre Cadiot insiste sur la capacité de *de* à créer une rupture d'isotopie pour coder une autre propriété que la matière, par exemple la couleur. Aussi la préposition *de* aurait-elle pour fonction d'empêcher la fusion totale entre le bronze et la femme – ce que Pierre Cadiot appelle la « coalescence » –, laissant aux deux entités leur existence séparée. Cette analyse est intéressante dans le cas de notre étude sur la métaphore comme zone métamorphique poétique : Estina Bronzario n'est pas métamorphosée en statue de bronze. D'ailleurs, Pierre Cadiot insiste sur le fait que, contrairement à *en* qui conserve le

2408 Voir Pierre Cadiot, *Les prépositions abstraites en français*, op. cit., p. 194.

2409 Ibid.

2410 Sony Labou Tansi, lettre à Françoise Ligier du 13 mars 1979, *Correspondance*, op. cit. p. 241.

sémantisme de matière, la préposition *de* coderait essentiellement une propriété morale. Le métamorphisme sonyen entre la femme et le bronze demeure donc imparfait.

Néanmoins, la métaphore sonyenne ne saurait se limiter à dresser un portrait moral du personnage d'Estina Bronzario et de nombreux détails du roman inviteraient aussi à lire le « bronze » de son surnom comme un complément de matière. On pense notamment au décor des falaises dans lequel « la femme de bronze » s'efforce de rétablir l'honneur de la Côte, ainsi que la gigantesque citadelle de pierres construite pour la protéger. On se souvient d'ailleurs que cette dernière inspire à la narratrice des réflexions existentielles : « Notre part du monde est dure de cette dureté sans nom. Les pierres ici l'ont toujours su²⁴¹¹ ». La présence muette des pierres active le sens concret de la « dureté » morale des gens de la Côte, pour l'ancrer dans la solidité matérielle des roches des falaises. La préposition *de* offre donc à Sony une plus large de palette métaphorique que *en*, mais il n'en exclut pas pour autant la dimension matérielle. Au contraire, il combine grâce à elle les sens abstraits et concrets du bronze, pour réconcilier ces deux « part[s] du monde ».

Dans la mesure où la préposition *de* permet de solidifier *la chair et l'idée*²⁴¹² d'Estina Bronzario en dotant le personnage des propriétés du bronze, la métaphore de « la femme de bronze » se situe bien dans une zone métamorphique poétique comparable à l'épizone, où l'argile devient schiste. Tout en fondant la résistance incarnée par Estina Bronzario, elle invite à concevoir l'élargissement minéral de son existence, dans un alliage de chair et de bronze – ou une co-existence alchimique – que Sony appellerait *magique*.

Plus généralement, le bronze se trouve au cœur des réactions alchimiques qui se cristallisent dans l'imaginaire sonyen. C'est ce que montre par exemple une lettre que Sony adresse à son amie Françoise Ligier, le 27 septembre 1983 :

Maintenant, j'ai eu le courage de te dédicacer un bouquin (*Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*). Tu étais trop pour moi. Et je n'arrivais pas. Mais c'est mieux comme cela : de naître d'un autre. Estina Bronzario ce n'est pas toi. Tu te bats pas comme elle. Tu as ta bagarre à toi. Mais dans la marmaille de femelles qui grouillent dans les *7 Solitudes*, tu en trouveras une qui est forcément toi. Ou toi + moi = un monstre ? de bronze. Je ne sais pas pourquoi moi, totem léopard, je tombe dans le bronze de tout mon long – J'adore le bronze et ça sonne comme ma vie. Je voudrais être fait de bronze, la viande, ça ne marche pas comme je voudrais²⁴¹³.

Effectivement, avec *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et Estina Bronzario, Sony « tombe dans le bronze ». L'image de la chute de l'écrivain absorbé par son roman évoque non seulement l'importance du bronze en tant que matière, mais elle souligne également le

2411 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes*, op. cit., p. 188.

2412 Voir Sony Labou Tansi en scène(s), *La Chair et l'Idée*, op. cit.

2413 Sony Labou Tansi, lettre à Françoise Ligier du 27 septembre 1983, *Correspondance*, op. cit., p. 268.

passage du totem animal au totem minéral. Dans son éloge du bronze, Sony énumère les sérieuses raisons qu'il a de le préférer.

D'une part, le bronze est une sorte d'alliage monstrueux, à l'image de la combinaison « toi + moi » entre l'écrivain et son amie. Le bronze réaliserait à la fois le rêve de Sony de la co-existence avec ses prochains et le désir d'une *vie et demie*. Aussi sa destinataire qui l'excède trouve-t-elle son prolongement dans sa fiction romanesque : « tu étais trop pour moi », lui explique-t-il. La formule rappelle d'ailleurs le poème du résistant Vermoz Diaz dans le roman *Machin la Hernie*, que l'on a évoqué dans le chapitre 1 : « chaque jour je deviens plus moi / ombragé / encombré de toi », dit le poète qui s'« explique / en petit frère du monde »²⁴¹⁴. Tout comme l'ajout des êtres humains permet de dépasser la seule condition de viande des opposants à la Hernie, l'alliance du poète et de sa destinataire dans la lettre crée une autre manière d'exister, en *monstre de bronze*.

D'autre part, Sony compare le son du bronze à la vie. Tout en reposant sur la capacité sonore de l'alliage de cuivre, l'analogie se fonde peut-être également sur la vibration métalinguistique du mot « bronze » : en lui-même, le mot *bronze* résonne de la combinaison de la fricative sonore [z] et de la voyelle nasale [ɔ̃]. Pour ces deux motifs au moins, le bronze paraît plus vivant que la viande. D'ailleurs, Lorsa Lopez semble confirmer le lien entre le bronze et la vie lorsque, à la fin des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, il demande aux commères de Valancia « une goutte d'eau-de-bronze²⁴¹⁵ ». Dans le mot composé *eau-de-vie*, la vie est remplacée par le bronze, si bien qu'on pourrait même voir dans le bronze une nouvelle eau vive que le criminel Lorsa Lopez demande à la communauté, comme la Samaritaine en implore le Christ dans la Bible²⁴¹⁶. Le bronze est donc choisi par Sony en raison de ses propriétés de son, de composition, de résistance, d'alliage, de couleur. On le voit, la matérialité du bronze ne saurait être évacuée dans l'imaginaire sonyen, même dans ses emplois métaphoriques.

D'ailleurs, le bronze et son métal originel le cuivre apparaissent à de nombreuses reprises dans les poèmes de Sony, dans des références matérialisantes. L'écrivain affirme à la fois l'origine très ancienne de ces matériaux et leur lien plus récent à l'économie coloniale. En effet, la présence du cuivre dans les objets d'Afrique centrale montre son importance et sa circulation dans le bassin du Congo « vraisemblablement dès le Xème siècle²⁴¹⁷ ». Elle s'est

2414 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 196.

2415 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 201.

2416 Voir *La Bible*, Jean 4:10. « Si tu connaissais le don de Dieu et qui est celui qui te dit : Donne-moi à boire ! tu lui aurais toi-même demandé à boire, et il t'aurait donné de l'eau vive ».

2417 Voir Christiane Falgayrettes-Leveau, « Présence des esprits », in Christiane Falgayrettes-Leveau (dir.), *Afriques, artistes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Dapper, 2018, p. 32. Voir aussi Gérard Delorme,

ensuite intensifiée au XIX^{ème} siècle avec les tractations des explorateurs et l'installation des comptoirs économiques coloniaux, provoquant les migrations des populations vers les zones d'exploitations minières et forestières²⁴¹⁸.

Dans son recueil *Vers au vinaigre 2*, le poète sonyen affirme par exemple qu' « on ne peut pas être Bronze avec des ancêtres / gaulois —²⁴¹⁹ », montrant notamment par l'antonimase l'importance généalogique du *Bronze*. Ensuite, Sony insiste surtout sur l'aspect matériel de l'alliage, en dressant la liste de ses ancêtres minéraux, végétaux et animaux pour remplacer les Gaulois imposés par la colonisation :

Je ne peux pas citer les portiques
Du Vatican
À la honte des Bronzes du Bénin
Je cite les pyramides
Je cite le palmier à huile
Je cite le cuivre Katangais
Je cite le tigre et le lion
Je cite l'herbe la plus herbe du monde –
Je ne laisserai pas ces ancêtres sombrer dans vos Voltaire²⁴²⁰.

Le poète sonyen s'entête à réparer l'outrage des soldats britanniques qui, lors de l'expédition sanglante de 1897, se sont emparé des pièces de bronze qui ornaient le Palais du Royaume du Bénin²⁴²¹. Pour se dresser contre le pillage des œuvres d'art africaines, le poète en appelle notamment au « cuivre Katangais », faisant ainsi référence à la région minière du Sud Est du grand Congo. Le cuivre représente donc à la fois la richesse ancestrale kongo et la résistance du poète aux injustices coloniales.

Enfin, dans le recueil *Déjà... j'ai habité tous ces mots*, Sony parle encore de la fonction misérable dévolue aux anciens colonisés et s'en indigne : « ni pierre de race / Ni race de pierre / Nous serons les saints brouteurs / De bronze —²⁴²² ». Rejetant l'entremêlement de la race et des roches pourtant mis en valeur par le chiasme, le poète sonyen canonise son peuple et l'adouble du bronze qu'il paît sur ses propres terres. S'appropriant ironiquement les stigmates laissés dans la terre par les industries minières, le poète les sanctifie et les détourne en faisant appel à la résistance du bronze.

« Origine du peuple kota et de son inspiration », in Christiane Falgayrettes-Leveau (dir.), *Gabon, présence des esprits*, Paris, Éditions Dapper, 2006, p. 63.

2418 Christiane Falgayrettes-Leveau, « Présence des esprits », *ibid.*, p. 30.

2419 Sony Labou Tansi, « III. Les Machins », *Vers au vinaigre 2*, dans *Poèmes*, p. 397

2420 *Ibid.*, p. 398

2421 Voir Emmanuel de Roux, « Les bronzes du Bénin, histoire d'un royaume », *Le Monde*, 17 octobre 2007, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/10/17/exposition-les-bronzes-du-benin-histoire-d-un-royaume_967905_3246.html. Voir aussi « Bénin, cinq siècles d'art royal », exposition au musée du Quai Branly, octobre 2007- janvier 2008.

2422 Sony Labou Tansi, « III », *Déjà... j'ai habité tous ces mots*, *op. cit.*, p. 755.

Tout l'imaginaire minéral que Sony déploie autour du bronze influence l'interprétation de la métaphore de « la femme de bronze ». Puisque la préposition *de* code en particulier l'origine, Sony revendique l'appartenance de son personnage à la matière terrestre. Là où l'image d'une « femme *en* bronze » évoquerait plutôt une relation d'inclusion de l'alliage métallique dans la femme et un processus d'extraction minier, la « femme *de* bronze » plonge dans la matière pour déterminer un type de femme qui se reconnaît du totem du bronze.

Cette idée trouve sa confirmation dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, à travers les conseils que la tante Mangala donnent à Gracia :

tu es jeune : tu pourras trouver un autre homme, qui sera peut-être *un homme de honor*. Tu recommenceras. La terre, la falaise, le sable, le vent... La Côte métaphysique ! Nos ancêtres l'ont ainsi voulue. Nous ne sommes pas les nandous de Nsanga-Norda. Il y a des terres qui ne peuvent produire que des bronzes. D'autres qui ne donneront que des myopathes, hélas²⁴²³ !

L'honneur des gens de la Côte se trouve dans le bronze, à l'opposé de la viande dégénérée des autruches – les « nandous myopathes » – de Nsanga-Norda²⁴²⁴. Les éléments rocheux – *terre, falaise, sable* – préparent l'entrée en scène de la périphrase des « bronzes », qui désigne les peuples de la Côte. De plus, ces éléments physiques concrets sont repris par l'anaphore résomptive « Côte métaphysique », qui souligne le dépassement de la matière mais sans la nier. Dès lors, on comprend que l'alliance des éléments rocheux et du souffle des ancêtres donne des peuples résistants. L'origine terrestre des gens de Valancia est donc mise en avant dans le roman, de la même façon que la préposition *de* code l'origine tellurique féminine dans la métaphore de « la femme de bronze ». De ce fait, l'image de « la femme de bronze » échappe à toute interprétation de type extractiviste. Chez Sony, le complément du nom serait le trait stylistique qui s'accorde à la dynamique du Lyannaj « qui est d'allier et de rallier, de lier relier et relayer tout ce qui se trouvait désolidarisé²⁴²⁵ », pour s'opposer aux gestes de capture de la matière terrestre et d'extraction des minéraux.

Finalement, l'association d'un personnage, souvent féminin, à un élément minéral par le biais de la complémentation nominale traverse les derniers textes sonyens. Si le bronze et le cuivre sont très présents dans les poèmes de jeunesse de Sony, ils disparaissent dans ceux de la deuxième moitié des années 1980 et du début de la décennie 1990, comme s'ils

²⁴²³Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes*, op. cit., p. 176-177.

²⁴²⁴Si les habitants de Nsanga-Norda peuvent représenter les Occidentaux, la référence au « Nord » qui se fait entendre dans le nom de la cité qui fait concurrence à Valancia pourrait également désigner le clan Mbochi originaire du Nord et de la Cuvette du Congo, dont est notamment issu le président Denis Sassou-Nguesso. Sa politique en faveur des Mbochi contre les Kongo pourrait ainsi être critiquée par Sony.

²⁴²⁵« Manifeste pour les “produits” de haute nécessité », signé par Ernest Breleur, Patrick Chamoiseau, Serge Domi, Gérard Delver, Edouard Glissant, Guillaume Pigéard de Gurbert, Olivier Portecop, Olivier Pulvar, Jean-Claude William, *Le Monde*, 16 février 2009.

appartenaient désormais à l'univers romanesque de l'écrivain. L'apparition des personnages de bronze témoigneraient alors d'un lent processus de transmutation de la matière minérale au niveau de l'œuvre sonyenne tout entière. Ce sont notamment les figures féminines sonyennes qui acquièrent une profondeur tellurique, comme pour manifester la possibilité d'un devenir-terre.

Dans les *Yeux du Volcan* par exemple, Benoît Goldman est vu par les habitants de Hozanna comme « un hercule de bronze, taillé à la manière d'un dieu masai²⁴²⁶ ». Tout en évoquant la musculature imposante de l'homme, le verbe *tailler* active la référence à la statuaire, ce qui donne de l'importance à la matière *bronze*. À ce titre, l'« hercule de bronze » des *Yeux du volcan* pourrait, tout comme son homologue le colosse, évoquer « Ondongo Très Fâché », une « statue géante de la place de la gare de Brazzaville, "symbole de l'indépendance"²⁴²⁷ », comme nous l'apprend Joseph Tonda. Par ailleurs, de brefs traits de pinceaux précisent le portrait du personnage : « Corps impeccable. Chef-d'oeuvre de chair²⁴²⁸ ». La stature de Benoît Goldman est donc faite de chair et de bronze. Comme pour « la femme de bronze », le récit insiste sur l'origine tellurique de l'adjudant qui est présenté comme ce qu'on appelle une « force de la nature », dans tous les sens du terme : c'est un homme bien bâti et il est vu par les gens de la Côte comme « un avertissement de l'océan²⁴²⁹ ». Cependant, on faisait l'hypothèse que la minéralisation des personnages sonyens concernait surtout les femmes. À ce sujet, Benoît Goldman ne ferait pas exception puisque, ainsi qu'on l'a évoqué dans le chapitre 5, il est féminisé par la rumeur qui le voit comme « une femme indécrottable²⁴³⁰ ». D'ailleurs, sa femme est elle aussi présentée comme une figure statuaire, puisqu'elle est comparée à « une sculpture de pierre enfoncée dans un corps de femme²⁴³¹ ».

Dans l'ultime roman inachevé de Sony *À Quand la Vie ?*, un lien est établi entre les matériaux précieux et les personnages féminins. L'incipit brosse le portrait d'« Hézénor, la femme aux yeux d'or²⁴³² », en insistant sur la fascination que créent ses « yeux noirs, avec des crins de diamants et des rayures pétrole²⁴³³ ». Une telle description des yeux active la lecture minérale de l'or du surnom du personnage féminin. On peut également percevoir de l'ironie dans l'insistance sur la richesse de son regard, irisé de minerais et d'hydrocarbures. Par la suite, d'autres surnoms s'ajoutent au portrait minéral du personnage féminin :

²⁴²⁶Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 82.

²⁴²⁷Joseph Tonda, « Le Mausolée Brazza, corps mystique de l'État congolais ou corps du "négatif" », art. cit.

²⁴²⁸Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, op. cit., p. 82.

²⁴²⁹*Ibid.*

²⁴³⁰*Ibid.*, p. 17.

²⁴³¹*Ibid.*, p. 110.

²⁴³²Sony Labou Tansi, *À quand la Vie*, manuscrit, op. cit.

²⁴³³*Ibid.*, [f° 7].

Nohami dite Hézénor avait ramassé l'appellation d'Himalaya en pourboire de celle de "femme aux yeux d'or de cuivre". Himalaya, Ruwenzori, Mont Blanc, Kere-Niaga²⁴³⁴...

Au fur et à mesure du récit, Hézénor devient la « femme aux yeux de cuivre²⁴³⁵ », Sony ayant biffé sur son manuscrit l'or dont il avait initialement doté le regard d'Hézénor, comme pour mieux se rapprocher du bronze. De plus, des surnoms montagneux viennent compléter sa description, en particulier la chaîne montagneuse du Ruwenzori, située au Nord Est de la République Démocratique du Congo, sur le Rift Est Africain. Si l'énumération des plus hauts sommets du monde constitue sans doute une référence grivoise aux formes généreuses de la belle Hézénor, il n'en demeure pas moins que, associée à l'or et au cuivre, elle assoit l'existence tellurique du personnage. En outre, le personnage féminin qui fait son entrée dans le récit juste après la mort d'Hézénor est elle aussi liée à un métal. Il s'agit de Doña Marguerita qui prédit « la chute à Benda-Lemba d'une tonne d'or vierge, flambant, dur aux yeux, lourd de tout son poids, sous la forme d'une sphère²⁴³⁶ ». Ainsi, les femmes sonyennes sont minérales et c'est notamment par le biais des métaphores en *de* qui associent un nom-tête humain à un complément du nom minéral que la poétique de Sony leur donne une dimension tellurique.

À l'échelle des poèmes enfin, le devenir-terre des figures féminines sonyennes est particulièrement sensible. Dans le recueil poétique *Le Pays intérieur* daté de 1977, l'introspection du poète le conduit à invoquer les « Filles d'ébène / ~~Filles d'or~~ – filles de bronze / Filles d'argent – » : « Vous marchez toutes en moi – »²⁴³⁷, leur dit-il. Sony biffe l'or et conserve le bronze, comme si un unique vers ne pouvait supporter le poids des deux matériaux précieux. L'énumération décline plusieurs manières d'être femme, associées aux différents éléments du bois ou du métal. Si ces derniers évoquent aussi des couleurs, c'est davantage les matières qui paraissent intéresser Sony dans le poème : on le perçoit notamment dans la description des « filles d'or / Qui [...] / font germer leurs cuisses / Sur les pierres²⁴³⁸ ». Dix ans plus tard, dans le recueil *Le Quatrième côté du triangle*, le poète s'adresse à sa « Pierre-sœur-âme cadette²⁴³⁹ » puis à celle qu'il nomme « Femme-volcan²⁴⁴⁰ ». Remplaçant la préposition *de*, l'usage du tiret soude les destinataires féminines à leurs attributs rocheux ou telluriques, comme pour souligner l'ancrage terrestre des femmes dans l'imaginaire poétique sonyen.

2434 *Ibid.*, [f° 9].

2435 *Ibid.*

2436 *Ibid.*, [f° 15].

2437 Sony Labou Tansi, « Quatre », *Le Pays intérieur*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 835.

2438 *Ibid.*

2439 Sony Labou Tansi, « 12 », *Le Quatrième côté du triangle*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 1100.

2440 Sony Labou Tansi, « 20 », *Ibid.*, p. 1123.

8.2.3 Dans la mésozone stellaire : « réveillon d'étoiles »

« Réveillon d'étoile »

On me dit
d'allumer
quarante soleils dans un coin
de mon cœur
ce matin-même

Moi donc
L'homme dégénéré
Moi moderne comme on dit
Souvenir de feux

Moi aux hormones

Je fais semblant
à bout d'étoiles portant
Et donc tous
nous avons fait semblant d'être

semblant de vivre
semblant de penser
semblant d'aimer
et d'être aimés

semblant de naître
semblant de connaître
semblant d'apprendre
et de comprendre

Et donc le soleil
dans le ciel
n'a fait que semblant
de s'allumer²⁴⁴¹ ?

« Réveillon d'étoiles » est le premier poème du recueil *Équateurs alcoolisés*, dans lequel le poète sonyen s'interroge sur les simulacres de l'existence « moderne ». On l'imagine sous le ciel étoilé des Antilles, à contempler le cosmos illuminé qui se déploie sous ses yeux. Devant l'évidence de l'ampleur cosmique, le poète ressent fortement l'étroitesse et le manque de profondeur de l'existence humaine, en particulier celle de son siècle : si les êtres humains ne sont pas à la hauteur de la magie du réel, l'écriture sonyenne au moins se doit de l'être. Or, pour décrire le monde en rendant compte de ses dimensions cosmiques, le poète sonyen choisit de passer par la négative des « semblants » de vie qu'il énumère. Contre eux, il cherche la *concrétude*, et l'emploi répété de la préposition *de* pourrait bien témoigner de son désir d'ancrage poétique. En effet, le « réveillon d'étoiles » rend compte de la vie de l'univers, dans laquelle le poète s'inclut. Dans la mesure où il tente de rassembler les éléments épars – les étoiles, le soleil, les hommes et lui-même – dans un tout cohérent, Sony fait de son poème une zone de cristallisation cosmique. Aussi pourrait-on y voir une sorte de mésozone stellaire, suivant le nom d'une zone métamorphique caractérisée par un

2441 Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *Équateurs alcoolisés*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1027.

métamorphisme moyen, où apparaissent des minéraux de la famille des silicates, souvent de forme étoilée. Le métamorphisme poétique de Sony touche ici à la voûte céleste.

D'abord, la réflexion existentielle de Sony se développe à partir de la métaphore en *de* qui constitue le titre du poème : « Réveillon d'étoiles ». Le syntagme nominal est composé du déverbal *réveillon* et du complément du nom *étoiles* sans déterminant, ce qui oriente la lecture de l'image vers une interprétation objective plutôt qu'agentive du N2. L'image représente les astres rassemblés en grand nombre pour un repas de fête et la dissymétrie entre le N1 au singulier et le N2 au pluriel montre bien qu'il s'agit d'un emploi quantitatif de la métaphore. Celle-ci tend donc moins à personnifier les astres qu'à rendre compte de toute l'amplitude du ciel étoilé.

Par ailleurs, l'emploi de la préposition *de* crée une nuance de lecture importante puisque le « réveillon d'étoiles » ne désigne ni un réveillon *sous* les étoiles, ni un réveillon *aux* étoiles, ni même un réveillon *à* étoiles. D'ailleurs, le changement de préposition contraint la présence du dét 2, ce qui tend à particulariser les astres là où *de* permet de les envisager comme un collectif regroupé. Le travail de Pierre Cadiot sur l'alternance des différentes prépositions dans les syntagmes nominaux peut nous aider à saisir le changement de sens qui est en jeu. Pour distinguer les prépositions *à* et *de*, Pierre Cadiot reprend l'hypothèse du « principe physicaliste » (PP) selon lequel le choix de la préposition modifie l'orientation de l'interprétation du syntagme et le type de détermination de ses termes : « avec *de*, N1 détermine N2 par une forme de quantification », tandis que « avec *à*, N2 détermine N1 par une forme de qualification »²⁴⁴². À ce titre, le « réveillon d'étoiles » oriente le syntagme vers les étoiles, pour en donner un aperçu quantifié et rendre compte de leur ampleur. L'image exprime donc l'impression de la profondeur cosmique vibrante que le poète ressent dans la nuit.

De plus, Pierre Cadiot prolonge le PP en proposant d'appliquer ce qu'il définit comme « le principe extension/intension (PEI)²⁴⁴³ », dont on a parlé dans le chapitre 1. Il suggère que la préposition *de* permet de décrire la réalité d'un N1 saisi en extension, tandis que la préposition *à* exprime une possibilité d'usage du N1. Si on applique cette idée à la métaphore sonyenne du « réveillon d'étoiles », cela signifie que le *réveillon* est concrètement envisagé comme étant composé d'étoiles²⁴⁴⁴. La préposition *de* détermine la nature du *réveillon* en

²⁴⁴²Pierre Cadiot, *Les prépositions abstraites en français*, op. cit., p. 44.

²⁴⁴³*Ibid.*, p. 50.

²⁴⁴⁴À l'inverse, un « réveillon à étoiles » indiquerait une potentialité et envisagerait les étoiles moins comme des éléments matériels quantifiables que comme une qualité du réveillon.

question, en l'asseyant sur son origine stellaire²⁴⁴⁵. Sans pour autant personnifier les étoiles, le déverbal *réveillon* dynamise la métaphore en animant la voûte céleste. En sus, le *réveillon* laisse entendre le *réveil*, comme si les étoiles sortaient de leur sommeil et reprenaient de la vigueur à la nuit tombée. D'ailleurs, dans le poème, Sony oppose le « réveillon d'étoiles » au « semblant de réunion du parti » qu'il révoque. Aussi le « réveillon d'étoiles » dépasse-t-il l'idée d'un simple rassemblement des astres : il est aussi une fête et un réveil, auxquels le poète et les lecteurs sont conviés.

En effet, en l'absence de dét 2, la fête n'apparaît pas exclusivement réservée aux étoiles : le poète sonyen ne parle pas du réveillon *des* étoiles, mais il décrit un repas festif composé *d'étoiles*, qui demeure ainsi ouvert à la co-existence avec les êtres humains. D'ailleurs, le *réveillon* fait aussi entendre la première personne du pluriel *réveillons*, comme si la place dévolue au poète était moins celle d'un spectateur que d'un invité. Bien que l'image exprime la fascination de Sony pour la magie nocturne, le poète ne se place pas pour autant en observateur de la nature, « mis en retrait du monde derrière une vitre²⁴⁴⁶ ». Là où, dans un « réveillon *sous* les étoiles » ou « un réveillon *aux* étoiles », les prépositions *sous* et *à* créeraient une distance entre le poète et la voûte céleste, voire une séparation entre le ciel et la terre, la préposition *de* n'a pas vocation à localiser le réveillon dans les étoiles : puisqu'elle était plus encline à coder l'origine, elle dirige le regard du poète vers les étoiles et aiguise son désir de participer à leur fête. Sony décrit un monde concret, animé et profond, sans indiquer de répartition entre des acteurs et des spectateurs passifs de la scène mais en laissant s'exprimer de part et d'autre des sensibilités astrales et poétiques. Ainsi, s'ouvrant sur l'image du « réveillon d'étoiles », le poème de Sony « monte en intensité morale²⁴⁴⁷ ».

La métaphore du « réveillon d'étoiles » indique bien une manière écopoétique de regarder le ciel. Dans son poème, Sony rend justice à la vie cosmique à plusieurs niveaux. D'une part, comme on l'a montré, il prend en compte le caractère animé des astres nocturnes, rendu par le déverbal *réveillon*. Il s'attache aussi à montrer leur aspect concret en les faisant

2445À ce sujet, Annick Englebert distingue deux emplois de *de* déterminatif, dont on a déjà parlé dans le chapitre 5 à propos du « cri de la falaise » des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. D'après la linguiste, soit *de* code une détermination d'origine et il « dé-terme », soit *de* construit une détermination de localisation et il « dé-terme ». Voir Annick Englebert, *Le « petit mot » DE, op. cit.*, p. 90-91. Voir aussi Ludo Melis, *La préposition en français, op. cit.*, p. 100.

2446Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », *art. cit.*, p. 152.

2447« l'intensité morale augmente avec les scrupules sur la répartition des acteurs actifs et passifs, des fins et des moyens, des choses et des objets, des non-humains et des humains, de la pierre et de celui qui la pousse. Si vous changez de théorie de la science, alors vous allez pouvoir redevenir sensibles à de tout autre appel ». Voir Émilie Hache et Bruno Latour, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », *art. cit.*, p. 153.

figurer en complément de matière. D'autre part, en codant l'origine du *réveillon*, la préposition accroche l'image aux astres et réalise une plongée dans l'infini du cosmos, dont le poète fait lui aussi partie. La métaphore sonyenne se donne bien comme une « fiction descriptive²⁴⁴⁸ » du spectacle dynamique des étoiles, qui semble inclure la participation du poète. Par la métaphore en *de*, Sony exprime donc le plus justement – et cosmiquement – possible l'apparition dynamique de la multitude des astres qui l'entourent, voire qui l'englobent.

Dans la suite du poème, Sony décline les différents simulacres d'existence, pour les faire tourner à vide. L'énumération des syntagmes nominaux vise à créer des antithèses puisque, à chaque fois, le nom-tête *semblant* qui dénote la feinte est associé à des verbes témoignant d'une intensité vitale humaine élevée : *vivre, penser, aimer, être aimé, naître, connaître, apprendre, comprendre*. La préposition *de* joue un rôle important puisqu'elle accroche les apparences de vie à la profondeur de l'existence, comme pour les mettre en perspective et les renverser en révélant leur inanité. Le poète semble prendre conscience que si la vie humaine demeure superficielle et refuse de faire partie du cosmos *réveillé*, il aura beau célébrer le « réveillon d'étoiles » dans toute sa *concrétude*, l'univers entier ne pourra que tomber dans le simulacre.

Devant l'évidence que la vie humaine n'est pas à la hauteur de la *concrétude* du cosmos, Sony en vient même à douter du soleil, dont la lumière est elle aussi reléguée au fait de faire « semblant / de s'allumer ». Puis, il s'interroge sur la profondeur de sa propre vie :

Moi aux hormones
 Je fais semblant
 à bout d'étoiles portant

 Moi l'homme cousu
 dans la nuit
 tel un semblant d'étoile
 je ne suis

 qu'un semblant d'entrailles
 rongé par un semblant
 de feu —²⁴⁴⁹ ?

Dans sa méditation existentielle, Sony se définit à la fois par un sentiment de superficialité et par une forte sensation d'appartenance à la nuit. La métaphore du poète « aux hormones », gagné par des « semblants » d'existence, côtoie la périphrase sensible de « l'homme cousu dans la nuit », qui le hisse au rang des étoiles. De même, la réécriture de l'expression *à bout portant* témoigne de la volonté sonyenne de proximité physique avec les étoiles. Cependant,

2448« Penser l'image », Séminaire de Michel Murat, cf *supra*.

2449Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *Équateurs alcoolisés*, *op. cit.*, p. 1027-1028.

la comparaison « tel un semblant d'étoile », indique qu'il ne peut être qu'une version dégradée des astres, un « semblant ». Le martellement de « semblant » donne le sentiment que Sony ne parvient pas à se débarrasser des apparences trompeuses qui l'entourent. Il semble ainsi partagé entre son désir de communion cosmique et son inévitable appartenance à la légèreté de son siècle.

De plus, le parallélisme syntaxique *semblant de* place sur le même plan les « étoiles », les « entrailles » et le « feu » qui composent l'autoportrait du poète. Celui-ci s'interroge sur la *concrétude* de son existence, dans une méditation métaphysique qui n'a rien à voir avec celle de Descartes. Reléguant la logique de la raison cartésienne au second plan, Sony cherche à ressentir la profondeur du « je » en reliant la chair de ses organes, son feu intérieur et les éléments cosmiques. La réflexion sonyenne est moins catégorique que celle du *cogito* puisqu'elle prend le détour de la négation restrictive : *quand je pense, ne suis-je qu'apparence ?*, paraît se demander le poète. À l'inverse du « je » cartésien qui se coupe du monde pour se trouver lui-même²⁴⁵⁰, le « moi » sonyen trouve les raisons de son existence profonde dans sa vibration avec le cosmos. L'interrogation existentielle de Sony pourrait bien suivre cette logique écopoétique : *les étoiles réveillent donc je suis*. Aussi la préposition *d e* témoignerait-elle de la complémentation avec le cosmos que le poète recherche.

Dans une déclaration faite en 1980 à Guy Daninos dans *L'Afrique Littéraire*, Sony exprime sa nostalgie d'une vision cosmique du monde, que la raison cartésienne a évincée :

L'homme est en dépaysement sous sa propre peau. C'est la faute à Voltaire ? Je veux dire c'est la faute à Descartes. L'homme était un beau tout. Aujourd'hui c'est un infirme qui n'a qu'un oeil : la raison. Il a jeté toutes les autres parties de son corps par-dessus bord²⁴⁵¹.

Le « Réveillon d'étoiles » invite à repenser l'être humain comme une totalité cosmique, à la suite du poète qui se sent « cousu » au monde par ses sensations profondes, d'autant plus que les vibrations de ses entrailles et de son feu intérieur répondent au rayonnement des astres. De même que Sony rejetait la relation de domination cartésienne à la nature que nous avons analysée dans le chapitre 3, il refuse la séparation entre la raison humaine et le réveillon cosmique qui aplanit l'existence humaine et la réduit à un « semblant de » vie.

2450 Voir René Descartes, « Quatrième partie : preuves de l'existence de Dieu et de l'âme humaine ou fondements de la métaphysique », *Discours de la méthode*, Édition électronique (ePub), Les Échos du Maquis, 2011, p. 22 : « à cause que nos sens nous trompent quelquefois, je voulus supposer qu'il n'y avait aucune chose qui fût telle qu'ils nous la font imaginer [...] Puis, examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps, et qu'il n'y avait aucun monde ni aucun lieu où je fusse ; mais que je ne pouvais pas feindre pour cela que je n'étais point [...] il suivait très évidemment et très certainement que j'étais ».

2451 Sony Labou Tansi, entretien avec Guy Daninos, *L'Afrique littéraire*, art. cit.

Pourtant, de même que Descartes ne doute pas de l'existence de Dieu²⁴⁵², Sony brandit sa foi inébranlable comme un défi aux semblants de l'existence : « Gardez votre semblant de savoir / Je m'en tiens à Dieu²⁴⁵³ », clame-t-il. Selon Sony, Dieu demeure derrière les apparences. Aussi s'interroge-t-il à plusieurs reprises sur la figure divine qui soutient le monde en profondeur : « Qui donc cet énergumène / occupé / à dévisser l'univers / en fine poudre de feu ?²⁴⁵⁴ » ; « Qui peut au fond / de la Montagne Pele / tenir / le petit souffle tanguant / des plaintes caraïbes ?²⁴⁵⁵ ». Les interrogations sonyennes résonnent comme des questions rhétoriques, destinées à souligner l'évidence qu'il ne peut y avoir qu'un souffle démiurgique derrière la force des éléments. Contre les simulacres de vie moderne, le poète choisit donc la profondeur cosmique et métaphysique.

Ainsi, Sony éprouve le « réveillon d'étoiles » dans sa poésie et son écriture apparaît bien comme un « acte magique » qui lui « permet de confirmer et d'infirmer les choses »²⁴⁵⁶, ici des *étoiles* ou des *semblants* :

Donc chaque matin
le monde à ma fenêtre
ne s'allume
que pour faire semblant ?

[...]
Cela n'est point semblant
que j'ouvre le monde
à mes yeux²⁴⁵⁷ —

Le poète sonyen repousse les semblants de l'univers et refuse de croire que la magie du monde n'est que simulacre. Dans le poème, une volte – presque un chiasme – s'opère : le monde s'ouvre devant le poète mais le poète ouvre aussi le monde. Après s'être interrogé sur la réalité de la lumière des astres auquel il assiste en spectateur passif, Sony trouve des réponses à ses questions grâce à l'écriture. Il reprend la place d'un sujet actif et affirme son pouvoir de rendre compte de la *concrétude* par sa poésie. Sony est donc un agent de la *concrétude* du monde, lui qui « a voulu / Rester / La seule preuve / Que tout existe²⁴⁵⁸ », comme il l'écrit dans la « Prière d'un enfant du siècle » extraite de son recueil précédent.

2452 Voir René Descartes, « Quatrième partie : preuves de l'existence de Dieu et de l'âme humaine ou fondements de la métaphysique », *op. cit.*

2453 Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *op. cit.*, p. 1029.

2454 Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *Équateurs alcoolisés*, p. 1028.

2455 *Ibid.*, p. 1029.

2456 Sony Labou Tansi, « Je prête mes artères au verbe », *art. cit.*

2457 Sony Labou Tansi, « Réveillon d'étoiles », *Équateurs alcoolisés*, p. 1028-1029.

2458 Sony Labou Tansi, « Prière d'un enfant du siècle », *930 Mots dans un aquarium*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 959.

8.2.4 Dans la catazone cosmique et poétique : « le quatrième côté du triangle »

Parmi les métaphores sonyennes, « le quatrième côté du triangle » est sans doute la plus mystérieuse. D'ailleurs, Sony la convoque à plusieurs reprises au cours des années 1980-1990, comme si elle était un mot magique qui lui ouvrait des mondes. Nicolas Martin-Granel consacre deux articles²⁴⁵⁹ à l'étude génétique de cette « formule mana²⁴⁶⁰ », dont il a découvert qu'il correspondait au titre d'au moins six textes de Sony²⁴⁶¹. D'après lui, ces nombreux et divers textes homonymes éclatent le sens de la formule sonyenne, au lieu de la préciser. Aussi Nicolas Martin-Granel refuse-t-il finalement de résoudre l'énigme du « quatrième côté du triangle » et il s'attache plutôt à en faire le signe d'une nouvelle écriture de Sony :

Après *L'État honteux*, Sony inaugure un nouveau cycle romanesque, recyclant l'obscène dans le secret, l'histoire dans la géographie et le réalisme dans l'utopie. Cependant ce recommencement, déjà douloureux, ne se fait ni sans mal ni sans ratés. Il a ainsi écrit, ou commencé d'écrire, quatre œuvres portant le même titre « Le quatrième côté du triangle ». Dont aucune ne verra le jour, de son vivant du moins²⁴⁶².

2459 Voir Nicolas Martin-Granel, « La quadrature du texte ou l'énigme des quatre *Le Quatrième Côté du triangle* de Sony Labou Tansi », *Genesis* [En ligne], 33 | 2011. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/603>. Voir aussi Nicolas Martin-Granel, présentation à *L'Amour des mots*, *Poèmes*, op. cit., p. 911.

2460 Nicolas Martin-Granel, présentation du recueil *L'Amour des mots*, *Ibid.*

2461 Nicolas Martin-Granel recense ainsi :

1) une nouvelle, écrite au début des années 1980, qui met en scène le personnage féminin de Daïma : Voir Nicolas Martin-Granel, « La quadrature du texte ou l'énigme des quatre *Le Quatrième Côté du triangle* de Sony Labou Tansi », art. cit.

2) un roman inachevé, daté de 1982 et considéré comme l'avant-texte des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, notamment parce qu'il introduit le personnage de Gracia fomentant une vengeance contre son mari adultère. D'ailleurs, le meurtre d'Estina Benta par son mari Lorsa Lopez apparaît comme le miroir inversé du projet de meurtre de Gracia : Voir Sony Labou Tansi, « Le Quatrième côté du triangle », dans *L'Autre Monde*, op. cit., p. 62-72.

3) une ébauche de prose narrative rédigée vers 1985, qui figure dans le recueil poétique *L'Amour des Mots* et qui semble destiné à raconter le quotidien de femmes brazzavilloises – Paulette, Nicole, Martine et Claire. Ces figures féminines pourraient préfigurer le poème « 100 femmes » du recueil contemporain *930 Mots dans un aquarium* : « Martine gémit / dans la flotte / depuis l'âge de huit ans / Mais c'est bien comme ça » ; « Claire / mange comme un homme / et boit comme une femme / c'est un petit chef-d'œuvre » : Voir Sony Labou Tansi, « Le Quatrième côté du triangle », *L'Amour des mots*, op. cit., p. 920-921. Voir aussi Voir Sony Labou Tansi, « 100 femmes », *930 Mots dans un aquarium*, *Poèmes*, op. cit., p. 949-950.

4) un poème du recueil *Équateurs Alcoolisés* composé vers 1987 : Voir Sony Labou Tansi, « 2. Le Quatrième côté du triangle », *Équateurs Alcoolisés*, *Poèmes*, op. cit., p. 1030-1031.

5) un recueil poétique de 1988, *Le Quatrième côté du triangle* : Voir Sony Labou Tansi, *Le Quatrième côté du triangle*, *Poèmes*, op. cit., p. 1053-1132.

6) un texte hybride enfin, apparenté au genre du journal intime, qui figure sur le cahier manuscrit de la nouvelle *Fabien Israël*, parue en 1991 : Voir Sony Labou Tansi, *Fabien Israël* [suivi de] *Le Quatrième côté du triangle*, MSS s.d., Étude, [BFM Limoges, SLT 44/14, Fonds Brazzaville N° 44].

2462 Nicolas Martin-Granel, « La quadrature du texte ou l'énigme des quatre *Le Quatrième Côté du triangle* de Sony Labou Tansi », art. cit., §35.

La métaphore du « quatrième côté du triangle » constituerait donc le seuil de la nouvelle poétique sonyenne qui se développe après *L'État honteux*, alias *Machin la Hernie*. Pour Nicolas Martin-Granel, le « quatrième côté du triangle » dessine « un nouvel espace d'écriture²⁴⁶³ », au croisement des préoccupations de Sony qui s'invente une identité narrative féminine, s'ancre dans l'espace naturel du fleuve Congo et fonde ses espoirs politiques sur le modèle de la paix kongo. À ce stade de notre étude, on pourrait ajouter à cette triade des nouveaux critères narratifs sonyens une *quatrième* dimension, qui serait l'écopoétique : élargissant les triangulations féministes, kongo et anticapitalistes dont on a compris qu'elles fondaient la particularité de l'écriture de Sony, l'écrivain relaie également dans ses textes toute la magie du réel qu'il perçoit.

Dans cette mesure, la « formule mana²⁴⁶⁴ » de Sony permettrait de comprendre encore un peu plus les enjeux de l'écopoétique sonyenne, qui se développe à partir des années 1980 et qui se cherche à mesure que l'écrivain reprend le titre du « quatrième côté du triangle ». À la suite de l'étude de Nicolas Martin-Granel, je souhaiterais en particulier me concentrer sur les deux occurrences poétiques du « quatrième côté du triangle » sonyen, que l'on trouve dans les recueils *Équateurs Alcoolisés* et *Le Quatrième côté du triangle*.

En dehors des titres, aucun triangle n'est cité dans les poèmes des deux recueils sonyens. Uniquement dévolu à la fonction titulaire – c'est-à-dire l'anecdote ou le cri qui pousse Sony à écrire²⁴⁶⁵ – la figure géométrique semble donc moins être une image poétique qu'une idée destinée à devenir poème. Aussi n'est-ce pas le triangle en soi qui paraît intéresser le poète, mais plutôt sa potentialité poétique, ce qui serait sa quatrième dimension : le triangle constitue un balisage scripturaire de départ, que Sony ne définit que pour mieux l'excéder. Il s'agit donc pour nous d'explorer le triangle sonyen pour comprendre l'espace qu'il désigne. Si Dieudonné Niangouna parle par exemple du « quatrième côté du triangle colonial²⁴⁶⁶ » en ajoutant un adjectif à la métaphore sonyenne pour en donner une lecture politique, qu'en est-il chez Sony ?

Le deuxième poème d'*Équateurs Alcoolisés* s'intitule « Le quatrième côté du triangle » et se donne comme une adresse du poète à un ami pour le prier de témoigner auprès de Dieu des horreurs et misères cachées du monde. Ce poème est d'ailleurs repris et développé dans le sixième recueil du *Quatrième côté du triangle*, comme si l'existence à la fois d'un sommet

2463 *Ibid.*, §33.

2464 Nicolas Martin-Granel, présentation du recueil *L'Amour des mots*, *art. cit.*

2465 « tous mes titres sont des cris » : Sony Labou Tansi, « Les Yeux du Volcan », entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, *art. cit.*

2466 Dieudonné Niangouna, *Sony chez les chiens*, *op. cit.*, p. 20.

mystique et d'un quart-monde polarisait l'imaginaire spatial de Sony. La métaphore titulaire du « quatrième côté du triangle » est ainsi développée dans la première version du poème :

Si là-bas
Vous montez
Dites-leur que j'ai lâché
mon sang aux quatre coins
du monde

Dites
que j'ai refectionné
mon cœur pour des amours
plus maladroits

Ami
si vous allez
là-haut
parlez sagement
de ceux qui mangent la matière
comme du foin enragé
[...]

ceux qui viennent au monde
par quatre chemins
viande simple et coutumière

ceux qui mangent
la boue
et boivent le feu

ceux qui aboient
au lieu de parler simplement

Si vous montez
Frère
Dites à Dieu
que l'Afrique
n'est plus qu'un feu de bois
et de tibias ²⁴⁶⁷
[...]

D'emblée, le titre du « quatrième côté du triangle » semble trouver sa résolution dans la hauteur que Sony donne à son poème, à travers les adverbes *là-bas* et *là-haut*, la répétition du verbe d'ascension *monter* ou encore la mention de Dieu. Le triangle représenterait ainsi les trois dimensions de la réalité terrestre, à laquelle le poète adjoint une dimension métaphysique, où la vérité du monde tel qu'il est se trouve dévoilée par le regard divin. Cependant, le sens de l'image sonyenne est complexifié par la représentation quadrilatérale du monde – « aux quatre coins » et « quatre chemins » –, révélée par le poète. « Le quatrième côté du triangle » pourrait désigner un aspect oublié de l'existence des délaissés de la terre, que Sony embrasse dans sa poésie : *ceux qui mangent la matière, ceux qui mangent la boue, ceux qui aboient, l'Afrique*. Dans tous les cas, « le quatrième côté du triangle » s'affirme comme une métaphore spatiale, à laquelle s'ajoute des enjeux aussi bien mystiques que politiques. On comprend donc que la géographie de Sony est inextricablement liée à ses

2467 Sony Labou Tansi, « 2. Le quatrième côté du triangle », *Équateurs alcoolisés*, op. cit., p. 1030-1031.

préoccupations existentielles, c'est pourquoi le triangle euclidien doit nécessairement être dépassé.

Par l'élargissement métaphorique du triangle, Sony « tent[e] de nous sortir de la géométrie tracée par cette réalité moribonde », comme le dit le narrateur des *Yeux du Volcan*, déplorant avec véhémence que « nous enferment le dénuement matériel et la dévirginisation de notre conscience »²⁴⁶⁸. Il s'agit donc de lutter contre « la misère spirituelle » par « l'inflation des langages »²⁴⁶⁹, ou encore de faire « fi donc de [l']existence géométrisée²⁴⁷⁰ » des Blancs comme les habitants de Valancia le soutiennent dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, ce à quoi l'ajout d'un quatrième côté à la figure du triangle participe pleinement. Ainsi Sony s'attache-t-il à dévoiler ce qui se trouve « sous la géométrie / de cette terre tordue²⁴⁷¹ », pour rendre compte plus justement des aspérités qui font la vie du monde. Si la métaphore en *de* tend à aplanir la terre en l'associant à une géométrie de surface, l'indication de profondeur contenue dans l'adverbe *sous* invite à plonger dans ce qui fait la concrétude terrestre.

Cependant, on voit encore mal pourquoi la formule du « quatrième côté du triangle » ferait partie du champ de l'écopoétique. *A priori*, il s'agit d'un cas typique de représentation non réaliste du monde, d'autant plus qu'aucun existant naturel n'y apparaît explicitement. Le détour par l'analyse grammaticale des métaphores en *de* nous permettra de retrouver les particularités de l'écopoétique sonyenne, dont on a montré dans le chapitre 6 qu'elle était une affaire de « magie ».

D'après la typologie de Joëlle Gardes Tamine, « le quatrième côté du triangle » ferait à la fois partie des métaphores en *de* qui expriment une possession et de celles qui figurent un emploi quantitatif. La préposition *de* arrime donc solidement le côté supplémentaire à la figure présumée figée dans sa triangulation, tout en agrandissant son volume. Par ailleurs, le critère discriminant de la présence du déterminant (dét2) devant le N2 sur lequel s'appuie Joëlle Gardes Tamine est intéressant puisqu'il fait passer le complément du nom *triangle* du virtuel à l'actuel : dans la métaphore, l'accent est ainsi mis sur le *triangle*. De ce fait, malgré l'ajout d'une quatrième dimension, le triangle sonyen reste un triangle : loin de le renier, la formule de Sony le met en valeur. Tout se passe donc comme si, par le biais de la métaphore dégéométrisée, le poète négociait avec toutes les dimensions de la réalité, confrontant par le biais de la préposition *de* la logique instituée et la possibilité de l'excéder.

2468 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 143.

2469 Ibid., p. 143.

2470 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 141.

2471 Sony Labou Tansi, « 20. », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1123.

D'une part, à l'échelle de lecture intra-syntagmatique, le processus de mise en relation métaphorique a lieu entre les figures non superposables d'un quadrilatère et d'un triangle. En tant que « mot de relation²⁴⁷² », la préposition *de* rend visible le conflit entre les différentes dimensions de l'existence qui est au cœur de l'image sonyenne. Elle se charge d'associer des mondes et de créer des résonances entre eux, afin de représenter la réalité plurielle dont parle Sony.

D'autre part, à l'échelle de lecture qui prend en compte le syntagme métaphorisé, le « quatrième côté du triangle » crée une nouvelle référence, qui met en avant la possibilité d'un monde élargi. En outre, la formule figure dans les titres des textes de Sony, comme pour témoigner de la volonté de l'écrivain d'inscrire sa vision d'un monde « aggrandi²⁴⁷³ » en figure de proue de sa poétique. Le participe *aggrandi* figure dans l'intitulé de l'un des poèmes de son dernier recueil *Poèmes et Vents lisses* et son orthographe toute sonyenne témoigne de la volonté du poète d'appuyer le sens de l'adjectif dans la graphie, par le biais de la double-consonne.

D'après ces analyses linguistiques, le premier enjeu écopoétique de la métaphore du « quatrième côté du triangle » a trait à l'écriture sensible. L'image interpelle en offrant la possibilité de dépasser les limites de la géométrie théorique, comme pour souligner l'existence d'une échelle cosmique plus large que la vision du monde humaine et de mieux rendre compte des justes dimensions du monde. L'image n'a donc pas pour première vocation de représenter un triangle, mais plutôt d'inviter à appréhender la réalité autrement²⁴⁷⁴. Par l'élargissement métaphorique, le réel devient « obliquement sublimant²⁴⁷⁵ », prenant ainsi toute sa dimension magique qui fait partie intégrante de l'écopoétique sonyenne, comme nous l'avons expliqué.

Le deuxième enjeu écopoétique de la *formule mana* de Sony tient à sa *concrétude*. Or, *a priori*, rien n'est concret dans la formule sonyenne, puisque le triangle représente une figure géométrique abstraite. Et pourtant, l'ajout d'un quatrième côté agrandit le triangle et lui donne une quatrième dimension, pour mieux plonger dans les profondeurs²⁴⁷⁶ au-delà de la seule géométrie de surface. L'image sonyenne propose ainsi une autre façon de regarder le monde, qui s'apparente davantage à la vision ou à la perception sensible qu'à l'observation. Bien qu'il ne relève pas d'une description rationnelle ou cartésienne du monde, le « quatrième côté du

2472 Voir Ludo Melis, *op. cit.*, p. 9.

2473 Sony Labou Tansi, « L'Aggrandi », *Poèmes et vents lisses*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1136.

2474 Voir Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *art. cit.*

2475 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, *op. cit.* p. 23.

2476 Voir E douard Glissant et Francis Noudelmann *L'Entretien du monde*, *op. cit.*, p. 65.

triangle » sonyen n'en exprime pas moins « le sens du concret²⁴⁷⁷ » de l'écrivain, qui est au fondement de l'écopoétique telle que la définit Pierre Schoentjes. On retrouve là quelque chose du « réalisme prodigieux²⁴⁷⁸ » de Tchivela, ou de l'« hyperréalisme²⁴⁷⁹ » dont parlait Nicolas Martin-Granel.

Le troisième enjeu écologique de la métaphore quadri-triangulaire de Sony consiste en sa capacité de faire surgir une quatrième dimension, dont la nature reste encore à définir. D'abord, elle pourrait être de l'ordre des émotions et de la sensibilité. À cet égard, à la fin de son article, Nicolas Martin-Granel suggère que « l'énigme du *Quatrième Côté du triangle* est peut-être celle de toute écriture cubiste²⁴⁸⁰ ». Dans les hypothèses qu'il formule pour tenter de la résoudre, il fait notamment l'hypothèse que l'écrivain ajoute le « cœur » à l'existence, en plus des marques du cerveau et du sexe – le « vagin » féminin ou les « couilles » masculines²⁴⁸¹. Ainsi la métaphore du « quatrième côté du triangle » touche-t-elle au sensible. Ensuite, « le quatrième côté du triangle » pourrait ouvrir une dimension mystique, dans la mesure où il évoquerait la croix du Lemba des croyances kongo. Dans son texte « Les sources kongo de mon imagination », Sony en explique l'importance en ces termes :

Nous n'aurions pas inventé la poudre. Nous avons inventé la croix de Lemba, notre lieu de rencontre avec le cercle et le triangle, lieu de rencontre avec l'infiniment visible et l'infiniment invisible, l'infiniment pensable et l'infiniment impensable, lieu même du plus grand voyage à l'intérieur des mots²⁴⁸².

Dans les années 1980 et 1990, le « lieu sacré du Lemba²⁴⁸³ » occupe une place importante dans les textes sonyens²⁴⁸⁴. D'après la description de Sony sur la croix du Lemba, celle-ci indiquerait un « lieu de rencontre », plutôt qu'une dimension spatiale supplémentaire. Dans

2477 Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op. cit., p. 43

2478 Voir Lydie Moudileno, « Sortir de la "tropicalité" », art. cit. Voir aussi Tchichelle Tchivela, art. cit.

2479 Nicolas Martin-Granel, « Magie-fictions animales », art. cit., p. 38.

2480 Nicolas Martin-Granel, « La quadrature du texte ou l'énigme des quatre *Le Quatrième Côté du triangle* de Sony Labou Tansi », art. cit. §39.

2481 Voir *ibid.*, §12-14.

2482 Sony Labou Tansi, « Les sources kongo de mon imagination », art. cit.

2483 « on n'admettait au lieu sacré du *Lemba* ou à celui du *wala* aucune présence intruse, la devise de ce théâtre sacré étant : "Mia ku lemba ka miteho ko" (On ne dit ce qui se passe au *Lemba* qu'aux morts et à Dieu). Le prix des séances du *Lemba* était inabordable pour le commun des mortels. Il était payé en quatre tranches (*mamba*, *lufwo ko*, *gambu*, *lumbu*). Le but était que le candidat au spectacle entrait dans une histoire comme acteur à chaque étape des frais matériels. Une fois arrivé au *lumbu*, l'élève devenait *mbiadi*, ou *nganga-a-lemba*, c'est-à-dire acteur du *Lemba* ». Voir Sony Labou Tansi, « Césaire, père du théâtre africain? », art. cit.

2484 On pense notamment aux œuvres de Sony suivantes : la pièce de théâtre sur la Kimpa Vita qui renoue avec le Royaume Kongo et dans laquelle le personnage de Ndo Petolo en transe fait appel au « lemba » ; le dernier roman inédit de Sony, *À quand la vie*, qui se situe dans la ville de « Benda-Lemba » ; le poème prophétique « Ngana Kongo » travaille « sur la rime kongo faite de ritournelles [...] en forme de sentences codées "Mio mi sidi mia ku Lemba" ["Tout le reste appartient au Lemba"] », selon la traduction de Patrice Yengo. Voir Sony Labou Tansi, *Simba Mvita l'Holocauste de Mbanza-Kongo ou Béatrice du Congo*, op. cit., Plan II, scène 1 ; Sony Labou Tansi, *À quand la vie*, op. cit. ; Sony Labou Tansi, « Ngana Kongo », *Sous adresse*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1210.

l'hypothèse où le « quatrième côté du triangle » serait apparenté à la croix du Lemba, la métaphore sonyenne aurait donc moins vocation à représenter la profondeur d'un au-delà du monde que la densité des relations qui peuvent se créer, entre « la lisière des infinis » dans le réel et « les surcroits d'irréalités »²⁴⁸⁵. Aussi l'écriture sonyenne ne se donne-t-elle pas de refléter le monde de manière mimétique : elle s'affirme plutôt comme faisant partie intégrante de la réalité conçue comme un écosystème, au cœur duquel elle œuvre pour mieux en élargir les dimensions. Enfin, la quatrième dimension pourrait évoquer l'idée d'une concrétude accrue, si l'on pense par exemple à la récente création du cinéma 4D qui associe aux trois dimensions connues – hauteur, largeur et profondeur – une impression de relief et d'effets sensoriels.

Le quatrième enjeu écopoétique de la formule sonyenne découle du troisième, puisqu'il réside dans la capacité d'énaction de la métaphore. Dans celle qui nous occupe, on sent combien le monde devient différent, dès lors qu'un triangle peut avoir un quatrième côté. En sus, le « quatrième côté du triangle » met en oeuvre une co-existence heuristique puisque la mise en relation métaphorique révèle des traits communs : c'est précisément dans cette relation que se joue l'énaction dans la relation. Grâce à l'entrechoquement de deux réalités au sein de la métaphore en *de*, il devient possible qu'un triangle vienne compléter un quadrilatère. Ainsi le triangle gagne-t-il à la fois en extension et en profondeur.

Le cinquième et dernier enjeu du « quatrième côté du triangle » concerne évidemment le militantisme écologique de l'écrivain. Bien que la métaphore ne soit pas une image environnementale, les préoccupations écologiques de Sony apparaissent de manière patente dans le poème « le quatrième côté du triangle », extrait du recueil *Équateurs alcoolisés*. L'écrivain y supplie son frère qui s'apprête à monter au ciel : « Dites à Dieu / que l'Afrique / n'est plus qu'un feu de bois », avant d'ajouter « et de tibias »²⁴⁸⁶. L'Afrique est représentée de façon restrictive comme un gigantesque brasier où la forêt tropicale est consumée comme une matière première par les velléités industrielles étrangères. La mention des concessions forestières annonce d'ailleurs le « SOS forêt tropicale²⁴⁸⁷ » que Sony lance en direction de l'Occident en octobre 1991. En outre, le poète crée une variation dans son tableau du « feu de bois » africain, en ajoutant à la dimension écologique une dimension humaine et sociale par la mention des « tibias ». À la prédation des matières premières répond la domination – voire les massacres – des populations. Comme toujours chez Sony, l'une de ces

2485 Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *op. cit.*, p. 295.

2486 Sony Labou Tansi, « 2. Le Quatrième côté du triangle », *Équateurs alcoolisés*, p. 1031.

2487 Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 153. Dans ce texte, Sony s'inquiète notamment de « l'éventrement de la forêt tropicale » et s'alarme de « la spécialisation du Kongo en pays exportateur de bois ».

préoccupations ne va pas sans l'autre. D'ailleurs, la reprise et la réécriture de ce poème qui figure dans le recueil *Le Quatrième côté du triangle* évoque plus largement le règne de la « magouille » de ce que Sony appelle la « civilisation qui tue²⁴⁸⁸ » : le « feu de tibias » devient « une usine [construite] / avec des tibias » et le poète fait désormais part de sa colère au sujet de l'envoi « des déchets toxiques à l'insu de l'être humain²⁴⁸⁹ ». La métaphore du « quatrième côté du triangle » engage donc bien une relation entre la géométrie euclidienne et la perception politique, sensible, mystique, écologique et poétique du monde selon Sony.

Finalement, en ajoutant un quatrième côté à un triangle, l'écriture poétique sonyenne s'emploie à « évaster²⁴⁹⁰ » le réel, pour en souligner toute la concrétude et permettre d'entrevoir ses profonds, mais pas seulement. En fait de profondeur, la métaphore du « quatrième côté du triangle » semble travailler à une extension multidirectionnelle bien plus vaste. L'image du « quatrième côté du triangle » ne remplit pas une fonction réaliste, mais elle va plus loin. Dépassant le seul but mimétique, la métaphore sonyenne a le pouvoir de modifier la réalité. « Le quatrième côté du triangle » de Sony se trouve donc dans une zone de métamorphisme poétique intense : le *triangle* sur lequel la formule met l'accent est relu à la lumière du nom-tête et s'en trouve modifié. La figure géométrique entre dans la zone métamorphique sonyenne pour en ressortir à la fois même et autre : si le triangle demeure intact, la métaphore entrouvre la voie d'un élargissement potentiel. De ce fait, « le quatrième côté du triangle » se trouve bien dans la catazone cosmique et poétique. Cette zone correspond à un métamorphisme intense, où les minéraux sont déstabilisés par des températures et pressions élevées, ce qui provoque leur transformation en de nouveaux minéraux plus adaptés à ces nouvelles conditions du milieu²⁴⁹¹.

Les métaphores sonyennes sont donc des zones métamorphiques où se créent de nouvelles références poétiques, qui rendent mieux compte de la réalité. En effet, selon Bruno Latour, la démarcation que l'on fait exister entre les mondes naturel et humain est un « pseudo-réalisme », que l'on doit laisser pour « gagner en réalisme »²⁴⁹². Cette suggestion rejoint le débat écopoétique sur la façon de rendre présent le monde naturel, en particulier par « un style réaliste, entièrement tourné vers le concret²⁴⁹³ ». Bruno Latour gage que le fait

2488Sony Labou Tansi, « 6 », *Le Quatrième côté du triangle*, *op. cit.*, p. 1089.

2489*Ibid.*

2490Alain Damasio, « quels langages pour quel monde », *art. cit.*

2491Voir Alain Foucault et Jean-François Raoult, *Dictionnaire de géologie*, *op. cit.*

2492Bruno Latour, « Deuxième conférence », *op. cit.*, p. 80.

2493Sara Buekens, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *art. cit.*

d'animer des êtres non-humains et de les doter d'une capacité d'action dans les textes littéraires est un gain de réalisme.

8.3 Méta-écopoétiques sonyennes

Épelez-moi
Cette terre
Où tous les noms
Creusent
Épelez-moi
Ce cadavre creux
Pour annuler le chemin
Et ma parole
Reste pour moitié
Dans la gigantesque
Parabole du monde
[...]
Je mettrai ventre volant
Au secours des chairs
Et soleil en cause
Soleil castré
Astre-poing
Qui frappe
Lourd métal
À l'écoute du chant matériel
Obscur mon cri
[...]
Incendie
Feu de mots
J'ai brûlé les mots du prophète
Au secours
J'ai étranglé
La matière morte...
Épelez-moi le soleil
Entre deux sommeils²⁴⁹⁴

Dans ce poème de Sony paru en 1986, le langage est lié aux éléments du cosmos : terre, monde et soleil. Encore une fois, ce sont les métaphores en *de* qui créent les associations entre les mots et les choses²⁴⁹⁵ de l'univers, comme on le voit avec l'exemple de « la gigantesque parabole du monde ». En fait, la question de l'épellation de la terre s'inscrit plus largement dans la préoccupation toute sonyenne de la manière de « nommer le

2494 Sony Labou Tansi, « Épelez-moi », *Poèmes publiés hors recueil*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1235. Le poème a paru une première fois dans la Revue *Équateur*, n° 1, Paris, 1986, p. 42. Il a été de nouveau publié dans *Poésie d'Afrique au Sud du Sahara : 1945-1995*, anthologie de Bernard Magnier, Paris, Actes Sud / Éditions Unesco, 1995, p. 248-252.

2495 J'emprunte l'expression de Michel Foucault à dessein, comme nous le verrons un peu après dans la sous-partie sur « l'écopoétique de la chaîne ». Voir Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*

monde²⁴⁹⁶ ». Or, si Sony cherche à retranscrire le monde, en se mettant à son écoute et en inscrivant sa parole dans les bruits du monde, il n'en renonce pas moins aux pouvoirs de bouleversement qui lui sont conférés par l'écriture. À cet égard, l'écopoétique sonyenne qui se définit dans le poème « Épelez-moi / cette terre » est très différente de l'écriture de Pierre Gascar par exemple. Tandis que l'écrivain français « écarte au fur et à mesure tous les procédés esthétisants qui engendrent un effet de déréalisation²⁴⁹⁷ », comme nous l'avons compris dans le chapitre 6 avec Sara Buekens, Sony s'emploie à réveiller « la matière morte ». C'était la même volonté d'action poétique qui, en 1975, courait dans la lettre-poème à José Pivin lorsque Sony se proposait de « remplir chaque chose / de la douce aventure /de nommer », pour les « suffoquer » et les « ensoleiller »²⁴⁹⁸. Sony veut donc nommer la terre en ajoutant un supplément de vie aux choses qu'il désigne, ce qu'une nomination réaliste ne lui permettrait pas de faire.

Cependant, *épeler* n'est pas tout à fait *nommer*. Le fait d'énumérer les lettres qui composent un mot suppose que le poète connaît déjà le nom qui désigne la chose, mais laisse entendre qu'il pourrait avoir des difficultés à l'écrire. Or, d'après le poème « Épelez-moi... », les obstacles de l'écriture tiennent moins à une quelconque méconnaissance orthographique qu'à la conscience accrue de la vie de la matière. Le poète se rend attentif à la multiplicité de « noms » qui composent la terre, comme autant de « creux » qui la façonnent, rendant son épellation d'autant plus délicate. Comment écrire « cette terre » sans mentionner les existants qui y vivent ou y meurent et les injustices qui la trouent ? En fait de vouloir retranscrire les lettres qui composent *c.e.t.t.e. t.e.r.r.e.*, le poète semble demander qu'on lui épelle plutôt l'expression « ce cadavre creux », comme si elle convenait mieux. Dès lors, on comprend toute l'importance des images sonyennes pour nommer la réalité le plus justement possible²⁴⁹⁹.

D'ailleurs, dans la description de son projet écopoétique, Sony opère un retournement : à la « parabole du monde » que le poète écoute, se substitue le « feu de mots » qui brûle

2496 Sony Labou Tansi, Lettre à José Pivin, 3 mai 1975, in *SLT, L'Atelier de Sony Labou Tansi, Vol. I, Correspondance*, Revue Noire, 2005, p. 61-62. Voir aussi Sony Labou Tansi, *Sous adresse*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1179.

2497 Sara Buekens, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *Elfe XX-XXI*, n°8, 2019, §21. URL, consulté le 28 mai 2020 : <http://journals.openedition.org/elfe/1299>

2498 Sony Labou Tansi, Lettre à José Pivin, 3 mai 1975, *op. cit.*

2499 La question de l'accès au monde sensible par les images ou sans elles a récemment fait l'objet d'une émission de France Culture consacrée à Susan Sontag, qui interrogeait sa recherche de « la vérité de la maladie en purgeant celle-ci de toute métaphore ». Voir « Avoir raison avec... Susan Sontag », par Géraldine Mosna-Savoye, France Culture, 21 août 2020. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/avoir-raison-avec/avoir-raison-avec-emission-du-vendredi-21-aout-2020>

désormais sous sa plume. Les deux métaphores fonctionnent en chiasme : le nom-tête *parabole* dans la première formule fait écho aux *mots*, en position de complément du nom dans la deuxième image. Ainsi le poète inverse-t-il le rapport entre les mots et la terre, et sa manière d'épeler le monde s'en trouve modifiée. D'abord participant attentif au « chant matériel » du monde, Sony se saisit ensuite ardemment du matériau poétique que lui offre l'univers, pour dépasser la seule transcription des choses. Ainsi le poète se fait-il pyromane, brûlant les mots du prophète qui se borne à n'exprimer que des visions du monde²⁵⁰⁰, là où le langage poétique s'efforce de l'ébranler.

8.3.1 L'intransigeance du « caillou des mots » sonyen

La dureté du caillou métapoétique est filée dans de nombreux poèmes que Sony compose dans les années 1970 et elle connaît des variations. Par exemple, le « mot-caillou²⁵⁰¹ » évoqué dans *La Peur de crever la vie* devient « le caillou des mots²⁵⁰² », dans le recueil *Ici commence ici*. La formule métapoétique – et même méta-écopoétique – décrit l'alliance du langage et du monde naturel. À ce titre, « le caillou des mots » pourrait faire partie des métaphores vibrantes, que nous avons définies dans le chapitre 7 comme des images poétiques qui se répercutent sur le réel et ont une incidence sur lui. D'ailleurs, dans l'imaginaire sonyen, la dureté du caillou est souvent couplée à l'idée de vibration : la métaphore du « caillou des mots » est par exemple introduite par les termes *explosion* et *démangeaison*. Par ces mots, le poète sonyen évoque le temps qui explose, faisant craquer le monde et lui donnant toute la mesure et le poids de la vie.

Dans le recueil *L'Acte de respirer*, Sony s'élève contre une « vie de poche », où une « lune de poche » se reflète faiblement sur « le fond inhabité des mots »²⁵⁰³. Le poète s'engage alors dans une lutte poétique contre un « là-bas » déserté de toute vie :

Là-
bas on monte au sommet des mots pour rater
les
choses
Moi
j'ai crevé
l'idée
Regardez — écoutez

2500La transition de la figure littéraire de Sony qui, de prophète devient poète, est aussi soulignée par Nicolas Martin-Granel. Voir Nicolas Martin-Granel, « Une poétique de la contagion », *art. cit.*, p. 145.

2501Sony Labou Tansi, « Préface », *La Peur de crever la vie*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 600.

2502Sony Labou Tansi, « Poème 2 », *Ici commence ici*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 611.

2503Sony Labou Tansi, « Poème 2 » *L'Acte de respirer (version 2)*, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 697.

comme
je suis sonore à moi —
sonore
et praticable —
Là-bas
Tout
est
caillou
et
le
ciel
pour vibrer n'attend
que
moi²⁵⁰⁴ —

Même les mots sont « inhabités » et ils règnent en hypocrites puisqu'ils masquent les choses qu'ils désignent. Aussi Sony se donne-t-il de réveiller le caillou de cette terre informe et vide par une poétique vibratoire. En effet, le poème s'offre comme un art poétique de la vibration : prônant la crevaision de « l'idée » pour retrouver le lien entre les mots et les choses, Sony la met aussi en œuvre en disloquant les vers. Les mots déchoient de leur sommet poétique, d'autant plus que le fil des idées qu'ils expriment se trouve brisé par le poète. Ils sont ainsi mis au service d'une poétique expressionniste et rythmée, qui met en branle la toute-puissance du langage, pour le retrouver dans sa dimension vivante et vibrante. En crevant l'idée, Sony renoue avec l'expressivité des mots et, en les faisant s'entrechoquer avec le réel qu'ils expriment, il souligne toute la *concrétude* de sa poétique. Loin de figer le monde dans la pierre des mots, le caillou sonyen n'a de sens que s'il est traversé par une force vibratoire.

En 1991, Sony convoque à nouveau l'image du caillou métapoétique en écrivant un hommage à l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'si, son « frère d'âme » qui vient de décéder. Témoignant à la fois de la personnalité et de la poétique du défunt poète, il développe également tout un imaginaire végétal pour parler de son ami :

Je me souviens de cet instant où Sylvain Bemba et moi, voyant le poète rentrer au pays par la soute à bagages, nous avons éclaté en sanglots sur l'aire de Maya-Maya. Cruelle manière de voyager au Kongo. Kongo, mot d'intransigeance, dur comme un caillou, notre manière à nous de nommer la paix – mot exigeant que sans aucun doute le poète avait à la place du cœur. – Quand le cœur flanche, la mort peut entrer. [...] Question d'intransigeance qu'on ne peut s'empêcher de poser au poète dont le cœur a lâché : « Il paraît, père, que tu descends d'une liane ? » D'une feuille, aurait répondu Tchicaya U Tam'si. Feuille ou bien liane, tout ça joue le fleuve, à merveille, au beau milieu de la vie. Ne parlons pas des poètes que la mort nous cache : cela nous met bien à court d'âme, surtout à notre époque tragique où il fait si honte d'avoir une âme²⁵⁰⁵.

Le texte se déploie par associations de choses : le « caillou » devient par glissement « cœur » puis « liane » et « feuille », tout comme le « mot d'intransigeance » de Tchicaya se change en une « question d'intransigeance » que pose Sony. Au début de l'extrait, la comparaison

²⁵⁰⁴*Ibid.*

²⁵⁰⁵Sony Labou Tansi, « Projet de préface à la mort d'un frère d'âme », *Sous adresse*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1209. Voir aussi « Hommage à Tchicaya U Tam'si », *Europe*, Paris, Octobre 1991, p. 148-150.

entre le mot *Kongo* et un caillou confirme la puissance métapoétique du minéral chez Sony. L'imbrication entre les éléments naturels et le récit sonyen est très forte, comme en témoigne l'hagiographie végétale et fluviale que Sony élabore autour de Tchicaya. La nature n'est donc pas uniquement une matière ou un thème littéraire, elle est force de récit. En sus du caillou, le témoignage sonyen s'ancre dans le fleuve, comme si la vie et donc aussi la biographie de Tchicaya étaient inséparables du milieu équatorial qui a vu naître l'écrivain. Dans un entretien de 1993, il revient d'ailleurs sur le lien qui existe entre le poète et le fleuve en racontant que, refusant de s'incliner devant Mobutu et Sassou, « Tchicaya disait que chez nous, "le prince, c'est le fleuve". Pour lui, [...] c'est le fleuve qui gouvernait et qui commandait²⁵⁰⁶ ».

En réalité, lorsque Sony s'entoure des caillou, feuille, liane et fleuve dans son hommage, il reprend des éléments de la poétique tchicayenne. Un peu à la manière du poète Jacques Roubaud qui cite des passages du journal d'Alix Cléo Roubaud, son amante défunte, dans son recueil *Quelque chose noir*²⁵⁰⁷ qui raconte la traversée du deuil, Sony entreprend de nouer un dialogue poétique posthume avec Tchicaya. Sony s'appuie en effet sur des vers tchicayens qu'il cite dans son hommage :

Que penser de ces vers de Tchicaya qui peuvent servir d'hymne national et tenir lieu de patrie ?

*Un jour il faudra se prendre
marcher haut les vents
comme les feuilles des arbres
pour un fumier pour un feu
qu'importe
d'autres âges feront de nos âmes
des silex
gare aux pieds nus
nous serons sur tous les chemins*²⁵⁰⁸.

Les âmes de silex tchicayennes font écho au mot caillou *Kongo*, que Sony place dans le cœur du feu poète. De la même façon, l'ancêtre liane ou feuille fait référence à la comparaison tchicayenne qui associe le « nous » poétique congolais aux « feuilles des arbres ». Ainsi, le caillou et le fleuve permettent à Sony de décrire à la fois la personnalité et la poétique de Tchicaya, en évoquant des images de puissance et « d'intransigeance incontournable²⁵⁰⁹ ». La force des minéraux et végétaux réside donc dans leur capacité à nouer un dialogue posthume entre Sony et Tchicaya, à la fois sur des questions éthiques et poétiques.

2506 Sony Labou Tansi, entretien avec Bernard Magnier, 26 octobre 1993, dans *Sony Labou Tansi. Paroles inédites*, Paris, Éditions Théâtrales, 2005, p. 55.

2507 Voir Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1986.

2508 Sony Labou Tansi, « Projet de préface à la mort d'un frère d'âme », *op. cit.*, p. 1209.

2509 *Ibid.*, p. 1208.

Cependant, le caillou et la liane permettent également à Sony d'évoquer des dissensions qui ont eu lieu entre lui et Tchicaya²⁵¹⁰. D'abord, l'analogie entre le mot *Kongo* et un caillou représente l'absence de concession des Kongo dont le poète sonyen fait l'éloge. Or, la suite de l'hommage peut sembler plus équivoque avec la périphrase « quand le cœur flanche, la mort peut entrer » : dans la mesure où l'affaiblissement du cœur se situe chronologiquement *avant* la mort, l'image n'aurait pas vocation à exprimer pudiquement la reddition de l'âme du poète tchicayen. Peut-être Sony reproche-t-il ainsi à Tchicaya d'avoir *flanqué* avant même de mourir, c'est-à-dire d'avoir délaissé son pays et l'intransigeance kongo pour vivre en France, ne rentrant que « par la soute à bagages ». C'est en effet un désaccord majeur entre les deux écrivains, comme le raconte Sony dans un entretien de 1988 : « Notre seul point de rupture étant qu'il refuse de passer souvent à Brazzaville et à Kinshasa où l'attendent des milliers de jeunes²⁵¹¹ », explique-t-il tout en faisant l'éloge de Tchicaya. Quant à la « liane » sonyenne, elle vient remplacer la feuille « tchicayenne » dans l'hommage, comme pour insister davantage sur le lien qui relie tout écrivain à son origine. Si la feuille peut se détacher de l'arbre et voler au vent, la liane, elle, demeure attachée à son milieu matriciel.

On retrouve ici une divergence importante entre les deux écrivains, problématisée par l'interrogation « où va-t-on? », à laquelle Tchicaya et Sony répondent de deux manières différentes. Dans mon mémoire de Master 2²⁵¹², je m'étais notamment intéressée à cette question identitaire, centrée autour de l'image du fleuve chez les deux écrivains et ce de deux manières différentes : tandis que Tchicaya suit le fleuve pour déboucher à la mer, Sony le remonte pour en retrouver la source. Plus tard, lorsque j'ai commencé ma thèse, Nicolas Martin-Granel m'a transmis un texte de Tchicaya intitulé « La Source²⁵¹³ », en m'expliquant qu'il s'agissait en fait d'une réponse à Sony sur leur désaccord à propos de la question des origines²⁵¹⁴. On peut supposer que le texte « La Source », que Tchicaya rédige en 1988, s'inscrit dans la continuité de la brouille qui s'est produite entre lui et Sony en 1987, lors de

2510 « J'ai eu dans ma rencontre avec Tchicaya des fulgurances, des obscurités, des revers d'être, des attentes torturées, des moments de plénitude, des temps d'incertitude ; au fond de son être trouble j'ai rencontré la pleine clarté de l'exercice de mes propres obscurités ». *id.*

2511 Sony Labou Tansi, « Tchicaya U Tam'Si : le père de notre rêve », *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 256.] Vraisemblablement un autre « point de rupture » entre les deux écrivains s'est fait jour lors de la tournée de *Moi Veuve* en Guadeloupe et Martinique, en 1987. Voir *infra*.

2512 Voir Alice Desquilbet, « Entre "appartenir" et "venir" au monde, Tchicaya U Tam'Si et Sony Labou Tansi en mouvements », *cf. supra*.

2513 Tchicaya U Tam'Si, « La Source », [adressé à Nicole de Pontcharra en 1988], *La Revue Noire*, n° 5, juin 1992, URL : <https://www.revuenoire.com/tchicaya-u-tamsi-congo-brazzaville/>

2514 En effet, la *Revue Noire* présente le texte de Tchicaya comme « un échange d'idées avec son compatriote Sony Labou Tansi et sa "Lettre infernale à Monsieur Arthur Rimbaud" ». Voir *Ibid.* On pourra s'étonner de la mention de la « Lettre infernale », puisque Sony l'écrit en 1991 à l'occasion du centenaire de la mort de Rimbaud, soit trois ans après le décès de Tchicaya, survenu au mois d'avril 1988.

la tournée de *Moi Veuve de l'Empire* en Guadeloupe et Martinique²⁵¹⁵. Sans nommer Sony comme destinataire de sa critique, Tchicaya y fustige le terroir en soutenant « que l'idée de source est mythifiante », que « l'atavisme est un réflexe animal en nous » et que « l'orgueil que l'on a de la source est passéiste »²⁵¹⁶. Ces critiques virulentes contre la glorification des racines identitaires visent effectivement Sony, dont l'écriture et la posture d'écrivain se nourrissent de ses origines kongo.

Ainsi, dans le débat littéraire entre Sony et Tchicaya, le caillou se donne comme l'emblème des « scuds artisanaux²⁵¹⁷ » sonyens. Acquérant un statut métapoétique d'une part, il informe les échanges en ricochet des deux écrivains et constitue un véritable grain de sable dans l'amitié de ces deux frères d'âme. Se colorant d'enjeux méta-écopoétiques d'autre part, il s'offre comme un véritable lieu de dissensions entre les deux poètes et participe de l'ancrage résolu de Sony dans le terrain kongo. Tandis que Tchicaya délaisse les « cailloutis » du lit du fleuve pour « prend[re] le parti du voyage », et peu importe qu'il « n'ai[t] plus les pieds sur terre »²⁵¹⁸, Sony s'accroche au « Kongo, mot d'intransigeance, dur comme un caillou²⁵¹⁹ ». Ainsi, on comprend mieux l'importance métapoétique des éléments naturels dans l'hommage que Sony écrit à Tchicaya, pour dialoguer avec lui en empruntant l'inflexibilité des minéraux.

Plus généralement, « le caillou des mots » de Sony exprime la puissance de son langage. À cet égard, le caillou du langage sonyen pourrait bien s'opposer aux « mots de bois²⁵²⁰ » que l'écrivain fustige au début des années 1980 :

Je suis heureux qu'on ait peur de mes livres à cause du sang qui saigne là-dedans. Mais que fait-on du sang qui rampe dans nos rues, dans nos villes et dans nos sociétés ? Celui-là, on l'applaudit, ou bien on fait comme si de rien n'était. Peut-être voudrait-on que, dans un monde bien rempli de cadavres, on se mette à bercer les gens avec des mots de bois ? Nous sommes à une époque décisive, celle du choix de la qualité de la vie que nous voulons vivre. Il ne faut pas de calmant au mal qui nous entoure, il faut l'extirper.

2515D'après Philippe Sita et Clément Yabat, deux comédiens du Rocado Zulu Théâtre interrogés par Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini, Sony aurait manqué de respect à « un grand » (Tchicaya) en n'écoulant pas ses conseils sur la manière de faire du théâtre. Aux questions de Nicolas Martin-Granel qui pensait que « le torchon brûlait » entre Sony et Tchicaya sur des questions politiques et esthétiques, Philippe Sita répond que cela n'était pas visible mais que l'orgueil de Sony aurait déplu à Tchicaya. Plus officiellement, il semble que la brouille entre Sony, Tchicaya et Maxime N'débeka ait pour origine une histoire de cœur, autour de Françoise Morandière que les trois hommes courtoisaient. Voir entretien avec Clément Yabat et Philippe Sita, mené par Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini, Brazzaville, décembre 2017, [ITEM/CNRS, fichier audio n° 4CH000M1].

2516Tchicaya U Tam'Si, « La Source », *op. cit.*

2517Sony Labou Tansi, « Lettre infernale », *op. cit.* p. 1219.

2518« Berceur quelques cailloutis, c'est croupir. Je prends donc le parti du voyage. Je n'ai plus les pieds sur terre ? » : Tchicaya U Tam'Si, « La Source », *op. cit.*

2519Sony Labou Tansi, « Projet de préface à la mort d'un frère d'âme », *op. cit.*, p. 1209.

2520Sony Labou Tansi, « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », dans *Encre, sueur, salive et sang*, *op. cit.*, p. 76-77.

Le monde avancera d'un immense pas le jour où nous seront tous des révoltés. Il y a encore trop de gens qui acceptent l'inacceptable comme étant le moindre mal²⁵²¹.

Comme de coutume, Sony revisite une expression usitée – ici *langue de bois* – pour lui redonner un sens plus vif : en se focalisant sur les « mots de bois », l'écrivain invite à considérer l'importance des éléments les plus petits qui construisent le langage et peuvent l'affadir. D'ailleurs, les « mots de bois » apparaissent comme le miroir inversé du « caillou des mots », puisque les deux formules fonctionnent en chiasme. Si toutes deux insistent sur le caractère concrets du langage en s'appuyant sur des végétaux ou des minéraux, elles ne construisent pas les mêmes relations entre les mots et les éléments naturels. Tandis que la première expression insiste sur le complément du nom *bois*, la deuxième met en valeur le nom-tête *caillou* : là où le « bois » est un matériau langagier, le « caillou » désigne la force de frappe du langage sonyen. Les mots sont presque personnifiés, mus par une volonté de percuter. À l'inverse du bois mort des stéréotypes langagiers figés – ces « calmants » –, les mots sonyens construisent des formules magiques carboniques vibratoires, agentes de révolte.

Par ailleurs, la métaphore vibrante du « caillou des mots » révèle l'*être-avec* du caillou et des mots. Ainsi l'écopoétique sonyenne se fonde-t-elle sur l'alliance nécessaire entre les mots et les choses. Sur la question des alliances, brûlante dans les luttes politiques contemporaines, l'actualité du début de l'été 2020 peut nous aider à réfléchir. En juillet 2020, lors d'une table ronde organisée par le comité « Pour Adama » en présence notamment de Malcom Ferdinand²⁵²², Assa Traoré a fait part de sa réflexion sur la possibilité et la pertinence d'une convergence des luttes sociales – en l'occurrence anti-racistes – et écologistes. Exprimant sa méfiance à l'égard de l'expression trop en vogue de « convergence des luttes », elle disait lui préférer le terme d'« alliance ». Selon elle, l'alliance ne suppose ni compromis ni de renoncement des idéaux ou des revendications, pour les différentes parties associées. Il en va de même chez Sony où les mots et les choses se complètent sans fusionner. En outre, les alliances écopoétiques sonyennes conservent une dimension éthique : l'intransigeance du lance-pierre de l'écrivain ne souhaite « extirper le mal qui nous entoure » que « par pitié du caillou humain / par amour de la pierre / humaine²⁵²³ ».

2521 *Ibid.*

2522 Voir aussi Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, op. cit.

2523 Sony Labou Tansi, « 11 » *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1097.

8.3.2 La force écopoétique « sous la coque des mots »

Sony épelle le monde à coup de mots-cailloux parce qu'il tient à percer la surface lisse du langage pour révéler ce qui se trouve sous « la coque des mots²⁵²⁴ », selon la métaphore qu'il emploie dans son texte « Mourir ou rêver un autre rêve ». En sus de l'éthique écologique dont on a déjà parlé, le manifeste que Sony écrit en 1982 contient une dimension métopoétique fondamentale :

À ce moment de notre histoire où l'humanité est condamnée à choisir entre mourir et rêver un autre rêve, à moi l'ingénieur du rêve et de la douleur humaine, ingénieur de la réalité et du mythe humain aussi, il a été demandé, si toutefois ma compréhension est bonne, de rigoler des poèmes pour faire la guerre à la guerre. Comme J. P. Sartre j'ai souvent pris mes mots pour des fusils (mes mots et les mots en général). À la différence de celui-ci, j'ai appelé certains de mes mots à moi « des têtes de morts ». Dans notre civilisation de monologue le mot reste le roi des moyens. Enfin, sans vouloir établir qu'un poème n'est fait que de mots, j'ose simplement penser que sous la coque de chaque mot, il y a ce qui compte le plus pour nous autres hommes : un rêve²⁵²⁵.

Le lance-pierre sonyen vise les profondeurs. Loin de s'arrêter à la surface lisse des « mots de bois », le « caillou des mots » de Sony cherche à briser la coquille poétique pour retrouver la *concrétude* du langage. Cependant, la tournure guerrière que Sony donne à son discours métopoétique n'a de sens que si l'on comprend le contexte dans lequel l'écrivain rédige son texte. Il répond en fait à une commande du Courrier de l'Unesco – dont le rédacteur en chef est alors Édouard Glissant – qui, sur le thème de « la guerre à la guerre », invite « une vingtaine de poètes, de toutes les régions du monde, à venir s'exprimer, par leurs poèmes, contre les forces, toujours agissantes, de l'oppression et de la destruction²⁵²⁶ ». Sony se plie donc à l'exercice demandé – non sans une certaine ironie il me semble – et s'engage dans une double lutte, contre la guerre d'abord et contre l'usage même des mots contre la guerre ensuite.

L'irrévérence de Sony envers le thème choisi par l'Unesco – est-ce pour cette raison que son texte fait partie de ceux qui n'ont pas pu être publiés²⁵²⁷ ? – transparaît par exemple à travers les antithèses : le verbe « rigoler » notamment, qui désigne l'action des poètes, s'oppose de façon burlesque à la thématique guerrière et il apparaît presque dérisoire par rapport au moment historique cosmocidaire que Sony introduit sur un ton cérémonieux, au

2524 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*, p. 1.

2525 *Ibid.*

2526 Édito du Courrier de l'Unesco : « Guerre à la guerre : la parole aux poètes », novembre 1982. Numéro à consulter et télécharger sur : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000074796_fre.nameddest=50942

2527 « Limité dans l'espace et, surtout, par le temps, le Courrier de l'Unesco n'a pu, à son vif regret, accueillir tous ces poètes qui prendront la parole, au Siège de l'Unesco, à Paris, le 10 décembre de cette année [1982]. Du moins nos lecteurs pourront-ils découvrir ici les poèmes, parfois inédits, de douze d'entre eux et reconnaître, sous la disparité des tons et des cultures, la même angoisse, la même dénonciation, le même désir de fraternité et de paix ». Voir *Ibid.*

début de son texte. Comme on l'a déjà montré dans les chapitres 3 et 7, contrairement à la légende qui persiste, Sony n'est pas un guerrier. D'après l'écrivain, ses mots sont moins des armes de combat – des « fusils » – que des signes révélateurs : des « têtes de mort ». Sony rejette à la fois la guerre et l'instrumentalisation de la littérature à des fins belliqueuses, car elle ne mène qu'à la confrontation sans dialogue. Pour autant, il n'abandonne pas la lutte et s'engage sur une troisième voie, celle du rêve. Ce choix est particulièrement rendu visible par le glissement des prépositions²⁵²⁸ : l'écrivain élude le face-à-face entre la littérature et la guerre contenu dans la préposition *à* dans l'expression « faire la guerre *à* la guerre » et lui préfère la préposition *sous*, puisque le rêve se trouve « *sous* la coque de chaque mot ». Délaissant le terrain martial d'une littérature où les mots seraient des militaires, Sony se fait le chantre d'un autre monde. Contrairement aux « mots fusils », le mot sonyen ne vaut rien en lui-même, en cela il n'est pas monologal. Il n'a d'intérêt qu'en étant relié au monde qu'il exprime. Sony définit donc sa poétique comme un retour au monde par le mot et un engagement dans les profondeurs, ce que l'on a appelé la *concrétude*.

Dans ce discours métapoétique des profondeurs, on retrouve l'idée sonyenne de magie, notamment développée dans « La magie des quotidiens ». Dans ce texte du début des années 1990, Sony prend l'exemple de son roman *À quand la vie* – demeuré inachevé – et invite de nouveau à plonger « sous la coque des mots » :

Les mots valent ce que vaut le rêve qui les sous-tend. Quand je dis : « Hézénor avait les lèvres rondes comme la mappemonde. Nous l'appelions Nohami pour faire plaisir aux gens de Yondo. Nohami la femme aux yeux d'or... », la part de réel s'acoquine, s'accouple et se vautre dans la part de magie²⁵²⁹.

Encore une fois, le discours métapoétique sonyen engage à découvrir les profonds du langage. Pour cela, l'écrivain emploie des verbes invitant à un mouvement de plongée, comme *sous-tendre* et *se vautrer*. L'« accouplement » entre le réel et la magie dont il parle se réalise donc en profondeur, de même que les relations qui existent entre les mots en surface et le rêve en dessous. En effet, le portrait du personnage féminin fonctionne bien par « accouplement », en s'appuyant sur des analogies qui relient explicitement un comparant et un comparé, *rondes* et *mappemonde*, *yeux* et *or*. Les associations sont renforcées par les sonorités, puisque *Hézénor* appelle *l'or* et que *ronde* fonctionne en écho avec *mappemonde*.

D'une part, les analogies sonyennes agrandissent Hézénor, la hissant au rang l'échelle cosmique. Dans la comparaison de ses lèvres, la mappemonde est moins sélectionnée pour le sème de la rondeur – la mappemonde étant une carte plane – que pour que la dimension

²⁵²⁸Voir aussi Marielle Macé, « Politique des prépositions », Séminaire « Dépeupler, repeupler. Littérature, politique, environnement », à l'EHESS, 2018-2019.

²⁵²⁹Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », *op. cit.*

planétaire qu'elle introduit. L'association entre des échelles différentes a donc pour effet de cosmociser magiquement le personnage. D'autre part, dans les images, les lèvres d'Hézénor co-existent avec le monde et ses yeux avec l'or. L'introduction des comparants tels que la carte du monde et un minéral dans la description permet d'ancrer le personnage dans la *concrétude* du monde, alors même qu'elle prend une dimension fabuleuse – ou magique. Ainsi la profondeur poétique que Sony appelle de ses vœux est-elle éminemment écopoétique : elle est donnée par les analogies avec des éléments du monde, comme autant d'*accouplements* entre le réel et la magie que l'écrivain s'emploie à souligner dans ses discours métapoétiques.

Cependant, on le sait, les déclarations d'intentions des écrivains ne coïncident pas toujours avec leur pratique littéraire. C'est pourquoi je voudrais éprouver la manière dont Sony relie le langage aux éléments du monde, en profondeur, en prenant l'exemple d'un poème extrait du recueil *Équateurs alcoolisés*. Le poème « 7 » oppose le poète « qui comme / Dieu doit appeler chaque chose / par son nom » à ceux qui n'ont qu'un « mandat de bouches vierges / bouche-alibi »²⁵³⁰. Sony se dresse contre des paroles sans fondements et des mots sans rêves, qui tournent à vide sans s'accrocher à rien :

Et des noms
 Seulement des noms d'hommes
 de femmes et d'enfants
 des noms où il pleut l'oubli

 Et des fosses de soleils
 et des visages bâclés

 noms sans cœur
~~noms sans visages~~
 qui lentement effacent
 la matière²⁵³¹ —

Le chapelet des nombreux « noms », dont on ignore ce qu'ils recouvrent, les rend insipides. L'usage du terme catégoriel linguistique « nom » met en scène le matériau langagier seul, sans qu'on sache bien à quoi il réfère. Les compléments du nom associés aux « noms » qui sont égrainés par le poète ne disent rien : il s'agit d'une humanité anonyme. Le poète représente l'oubli des êtres ainsi nommés, en insistant sur la déliaison entre les mots et le réel qu'ils désignent, à l'œuvre dans une « bouche-alibi ». Aussi les noms sont-ils placés sous le signe du manque, avec la restriction *seulement*, la négation *sans* et le champ sémantique de l'amnésie, *fosses*, *oubli*, *effacer*. La métaphore des « noms sans cœur » joue sur la syllepse de sens de l'absence de vie et de l'inhumanité, car il semble que ces noms sans consistance

2530 Sony Labou Tansi, « Poème 7 », *Équateurs alcoolisés*, op. cit., p. 1039.

2531 *Ibid.*, p. 1040.

soient devenus mauvais. D'ailleurs, les noms sont personnifiés et, de lieux d'oubli, ils deviennent des acteurs de la perte des liens avec le monde. Sony déplore ainsi le manque de complémentation entre le langage et le réel.

Or, la suite du poème introduit une figure maternelle pour se revancher des trous laissés par les noms inconsistants :

Alors le cœur de la mère
frappera du poing
sur l'équinoxe²⁵³²

Tandis que le poète déplorait que les noms soient « sans cœur », il met ici en scène un cœur agissant, celui de la mère. Le cœur est personnifié puisqu'il est sujet du verbe *frapper*, au futur prophétique, et son action violente a pour avantage de percuter le monde. Contre les mots sans âmes, Sony renoue avec la sensibilité car ce sont les organes de la mère qui agissent : son *cœur* est bien doté d'un *poing*. Une fois de plus, Sony revisite une catachrèse et la défige puisque la mère ne frappe pas du poing sur la table mais sur « l'équinoxe », ce moment de l'année où le soleil est au zénith au dessus-de l'équateur. Par la magie de la poésie sonyenne, le cœur de la mère se fait soleil tandis que l'équinoxe devient palpable : contrairement aux noms inconsistants, la mère-soleil n'efface pas la matière mais elle la crée. On peut notamment voir l'équinoxe comme la double célébration d'une égalité planétaire parfaite et de l'avènement du règne de l'Équateur, qui constitue par ailleurs l'intitulé du recueil. Ainsi, la mère du poème « boxe la situation²⁵³³ », pour reprendre l'expression désormais célèbre du comédien et dramaturge congolais Dieudonné Niangouna.

De nouveau, la poétique sonyenne peut s'accrocher aux éléments du monde et, dans la suite du poème, l'équinoxe poignant prend des allures d'apocalypse :

il y aura trois syllabes
de peur sur les routes
quatorze mots de feu
et la mauvaise
conscience du verbe²⁵³⁴

La vengeance du feu solaire et matriciel est dépeinte à travers les termes linguistiques *syllabes*, *mots* et *verbe*. Tout brûle dans le poème sonyen, la terre comme le langage. Les métaphores en *de* « syllabes / de peur », « mots de feu » et « mauvaise / conscience du verbe » relient inextricablement les émotions apocalyptiques aux matériaux langagiers qui les expriment. Cette fois, les noms *n'effacent pas la matière*, ils s'y arriment. D'ailleurs, il ne s'agit pas à proprement parler de *noms* mais de périphrases qui, à l'inverse des noms

2532 *Ibid.*

2533 « pour faire du théâtre, il faut boxer la situation » : Dieudonné Niangouna, *M'appelle Mohamed Ali*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.

2534 Sony Labou Tansi, « Poème 7 », *Équateurs alcoolisés*, op. cit., p. 1039-1040.

anonymes et amnésiques du début du poème, n'ont de valeur que par ce qu'elles expriment : la *peur*, le *feu*, la *mauvaise conscience*. Ainsi, les mots de Sony valent bien les émotions – ou le rêve – qu'ils sous-entendent. En cherchant à s'ancrer poétiquement dans le monde, son écriture montre qu'elle ne saurait exister sans ce dernier. Son écopoétique se distingue donc par la *concrétude* et la complémentation entre le langage et le monde qu'il met en œuvre – deux enjeux qui vont d'ailleurs de pair.

J'en veux pour dernière preuve la comparaison entre Dieu et le poète qui « doit appeler chaque chose / par son nom », introduite au début du poème « 7 » du recueil *Équateurs alcoolisés*. Sony la reprend dans le poème « 10 » de son recueil suivant, *Le Quatrième côté du triangle*, en introduisant une variante : « Le poète a parlé », écrit-il, « comme Dieu / il doit appeler les choses / jusqu'à leur nom²⁵³⁵ ». Une fois de plus, il est question de préposition : *jusqu'à* se substitue à *par* pour qualifier le processus de nomination poétique. Tandis que dans la première formule, la préposition *par* fait coïncider le nom et la chose, la seconde exprime un mouvement, comme si la nomination des choses du monde était un moyen de les atteindre, de « s'y vautre[r]²⁵³⁶ ».

Finalement, sous « la coque des mots » de Sony palpitent les rêves et les choses du monde, dans leur « fabuleuse réalité²⁵³⁷ ». La magie de la poétique sonyenne est d'ailleurs à prendre au sérieux puisque la coïncidence entre les mots et la réalité peut se révéler tragique. Aussi n'est-ce pas fortuit que la pièce *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette* s'achève sur la mort de Juliette, après qu'elle a lu le testament de Roméo : « Cher amour, j'ai bu tes mots et j'en meurs²⁵³⁸ », lui écrit-elle dans sa lettre posthume ; « je bois à la régala des mots d'au-revoir qu'ai-je besoin d'un autre poison pour me tuer²⁵³⁹ », lui redit-t-elle ensuite. Chez Sony, nul besoin de poison ni de poignard pour tuer Juliette : il suffit qu'elle boive les mots de son amant.

La pièce reprend d'ailleurs les éléments fondamentaux de la poétique sonyenne. D'une part, la profondeur de l'amour des deux amants s'exprime par le biais d'un lyrisme écopoétique. Roméo dit de Juliette qu'elle est « [s]on soleil allumée dans la boue²⁵⁴⁰ » et, à travers cette image, il élargit le milieu immonde en l'illuminant. De la même façon, les « mots simples » de sa déclaration d'amour à Juliette « convoquent tous les soleils de

2535 Sony Labou Tansi, « 10 », *Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1095.

2536 Voir Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », op. cit.

2537 Ibid.

2538 Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, op. cit., p. 137.

2539 Ibid., p. 138.

2540 Ibid., p. 137.

l'univers en [s]a bouche ils résument la mesure des choses »²⁵⁴¹. L'alliance entre la parole et les astres donne à l'existence de Roméo et Juliette des dimensions cosmiques. D'autre part, les amants ont conscience de la profondeur des mots qu'ils échangent dans leurs testaments posthumes : « Maintenant je suis caché à tes yeux au fond de chaque mots que tu lis », écrit Roméo avant de poursuivre, « Juliette fenêtre de mon sang sur le monde ne te ferme pas »²⁵⁴². L'amant sonyen invite bien sa destinataire à le chercher « sous la coque des mots »²⁵⁴³, pour reprendre l'expression de Sony. La métaphore de Juliette en « fenêtre de mon sang sur le monde » – qui m'évoque « le fatal giclement de mon sang sur le monde » du poème « Si je mourais là-bas » qu'Apollinaire adresse à Lou – est bouleversante. Non seulement elle donne une profondeur à la mort et la relie au monde, mais elle fait également de Juliette une figure testamentaire en qui Roméo place sa « volonté de vivre »²⁵⁴⁴.

Finalement, la pièce témoigne non seulement de la force des mots mais aussi de l'amour infini qui unit les deux amants. C'est d'ailleurs ainsi que Sony commente la mort de son Roméo et de sa Juliette : « Ce n'est pas un suicide », explique-t-il, « c'est l'impossibilité d'amour qui les mange »²⁵⁴⁵. La mort des deux personnages sonyens n'a donc rien à voir avec celle de la pièce de Shakespeare, puisqu'elle se donne comme une dévoration de l'intérieur sous l'effet d'une parole sorcière. Dans le chapitre 2, je m'étais appuyée sur la définition de la sorcellerie de Patrice Yengo, qui explique qu'elle est un énoncé proféré dans un cadre spécifique au sein duquel les agents ont un lien²⁵⁴⁶. Si la parole posthume de Roméo a pour effet de manger Juliette, c'est donc que la force qui les unit est infinie et que leur amour confère à celui qui parle un grand pouvoir : « ta chair est condamnée à la mienne par le lien des feux qui nous lient »²⁵⁴⁷, clame Juliette. Et quand deux chairs sont damnées ensemble – *con-damnées* – elles doivent reposer toutes deux dans l'autre monde. Ainsi la puissance des testaments de Roméo et Juliette est-il un caillou sonyen lancé contre tous les mots de bois du monde.

2541 *Ibid.*, p. 121.

2542 *Ibid.*, p. 137.

2543 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*, p. 1.

2544 « un testament cela reste une volonté de vivre. Le type qui meurt et qui dit : "Ma maison va appartenir à Untel", c'est parce qu'il a confiance en Untel et qu'il pourra faire vivre sa maison encore. Les gens meurent physiquement bien sûr, ils meurent, mais il n'y a pas, de mon point de vue, d'arrêt : ça continue, la volonté de Roméo continue de vivre, la volonté de Juliette continue de vivre et je crois aussi que c'est un sens plausible au martyre ». Voir Sony Labou Tansi, « Roméo et Juliette : un mythe africain », *Acteurs Auteurs*, n° 83, octobre 1990 Entretien avec Guy Lenoir [Entretien réalisé à Brazzaville, en juillet 1990]. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 317].

2545 *Ibid.*

2546 Voir Patrice Yengo, *Les Mutations sorcières dans le bassin du Congo*, *op. cit.*, p. 18.

2547 Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, *op. cit.*, p. 137.

8.3.3 Les « mot-liane » et « mot-terre » de Sony

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, deux textes marquants montrent que les liens entre l'écriture de Sony et les éléments naturels s'intensifient. Il s'agit du poème « Le Grand Poème / de la jungle²⁵⁴⁸ » extrait du recueil *Le Quatrième côté du triangle*, écrit entre 1987-1988, et de l'avertissement de la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* de 1992, où l'écrivain fait part de sa volonté de « déferle[r] comme la forêt vierge dans tous les domaines privés du langage²⁵⁴⁹ ». La complémentation entre les mots et les éléments naturels est ainsi mise en évidence et tout se passe comme si ils appartenaient à un même écosystème. Le discours méta-écopoétique de Sony aurait donc pour conséquence de transformer les mots en existants naturels.

La thématique de la jungle langagière est présente en filigrane dans *Quatrième côté du triangle*, puisque « Le Grand Poème / de la jungle » répond à la « jungle / de mots » du poème « 10 ». La métaphore de la « jungle de mots » fait des éléments langagiers des composants de la forêt : les *mots* jouent le rôle de compléments de matière et ils sont comme les lianes inextricables d'une nature littéraire. Or, une telle analogie risque de faire glisser le poème dans l'hermétisme métapoétique²⁵⁵⁰. Pour ne pas perdre de vue l'ancrage de la poésie sonyenne dans le milieu tropical, Sony introduit la métaphore du « poème de la jungle » : la *jungle* devient ainsi complément du nom, donnant à la poésie une origine naturelle, contrairement à la « jungle de mots ». L'expression insiste davantage sur l'ancrage de la poétique sonyenne dans le milieu équatorial, d'autant plus que la présence du déterminant défini permet au complément du nom *la jungle* de polariser le sens de l'expression. Le « poème de la jungle » renoue avec la profondeur végétale de la poésie sonyenne.

En outre, l'image contribue à personnifier la jungle et invite à la considérer comme l'agent de la parole poétique. De fait, dans le poème, la forêt semble parler avec ses propres mots :

Mot baobab
et boa
mesquin par endroits

Mot d'eau
pourrie

2548 Sony Labou Tansi, « 22. », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1129.

2549 Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, op. cit., p. 7.

2550 Voir aussi Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988, p. 214 : « La lisibilité d'un poème se fonde en effet sur un double rapport des mots qui le composent avec l'horizon interne du texte et avec l'horizon externe du monde. Se priver de l'un de ces deux horizons, c'est s'exposer soit au réalisme, soit à l'hermétisme ».

qui suinte
sous le pied
de la femme fatale

Mot-liane
dans un panier
de coulevres

Mot-touffu
vêtu
de tout son parfum

[...]

Mot bu
par chaque racine
chaque silure

où flotte simplement
le cadavre pourrissant
d'un maquisard

Mot poisson
sur les berges
du silence

Arbre-géant –
mot-de-passe
qui se prélasse
au sommeil final

[...]

Mot-terre
fallacieux
lancinant
qui germe la flotte
avec son étrange
perméabilité

mot dissout
démis
de toutes ses fonctions
mot
ombragé
et magnifique²⁵⁵¹ [...]

Le poète s'emploie à décrire les différents mots de la jungle en les énumérant. Or, la végétation langagière n'est pas uniforme et il existe autant de types de mots que d'espèces végétales, animales, minérales ou aquatiques qui peuplent la forêt. Aussi l'écrivain use-t-il de toutes les ressources syntaxiques pour qualifier les mots : des noms (*baobab, boa, eau*), des participes passés (*bu, dissout, ombragé*), des adjectifs (*poisson, magnifiques*), ou encore des soudures avec trait d'union (*liane, touffu, terre, mot-de-passe*). Sony déploie toute la palette des qualificatifs, dans leurs nuances négatives (*mesquin, fallacieux, pourrissant*) aussi bien que positives (*magnifique*). Déjà, en mars 1987, lors de son entretien à Buenos Aires, il nous

2551 Sony Labou Tansi, « 22. », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1129-1230.

avait prévenus : « la forêt tropicale, je la retrouve à l'intérieur des mots²⁵⁵² ». « Le Grand poème de la jungle » de Sony se donne donc comme un art écopoétique.

D'une part, Sony décrit les mots de la jungle comme si ils étaient des êtres de la jungle. D'autre part, il convoque les mots en mention et les fait agir dans la forêt, en adéquation avec ce qu'ils signifient : le mot *terre* fait « germe[r] », tandis que le mot *eau* « suinte ». Ainsi, les mots de la jungle sont convoqués à la fois en tant qu'éléments langagiers et naturels de la jungle, le poète jouant sur les deux possibilités en même temps. La *concrétude* de la parole sonyenne se trouve renforcée et l'inextricabilité qui existe entre le langage du poète et le monde qu'il désigne n'en est que mieux soulignée. Enfin, nous pourrions aller plus loin en faisant l'hypothèse que c'est moins par leur emploi en mention que grâce au milieu naturel dans lequel ils se trouvent que les mots de Sony prennent vie : dans la jungle particulièrement, les mots font ce qu'ils désignent.

Un tel ancrage du langage dans la vie équatoriale n'a absolument rien à voir avec les « mots de bois » que combat l'écrivain – d'ailleurs, la différence est grande entre les mots *de* bois et les mots *du* bois ou *de* la jungle. Et pourtant, l'atmosphère du « grand poème de la jungle » se fait parfois mortifère, avec la métaphore du « sommeil final » de l'arbre-géant indifférent à la mort ou la mention du « cadavre pourrissant d'un maquisard » – dont le réalisme cru le distingue du non moins poignant « dormeur du val » rimbaldien. Or, bien que le poème fasse état d'un pourrissement généralisé dans l'humidité équatoriale, les mots de la jungle sonyenne ne sont pas fait de bois mort : ils sont *poisseux* et *parfumés*. Même les mots dissout vivent : d'ailleurs, la moiteur déliquescence ne vaut-elle pas mieux que le figement de la langue de bois ?

En outre, par ses mots, Sony nous plonge dans le pourrissement concret, n'omettant pour ce faire aucune putréfaction fallacieuse ni aucune magnificence. Pour faire ressentir au lecteur le pourrissement végétatif, le poète fait donc appel aux sensations : la vue avec *l'arbre-géant* et le mot *ombragé*, l'ouïe sollicitée par la mention du *silence* ainsi que la rime entre *mot-de-passe* et *prélasse*, l'odorat avec le *parfum*, le goût avec les mots *bus*, et enfin le toucher avec le *pourrissement*, le *suintement* et la *perméabilité*. Aussi le tableau de la jungle langagière confine-t-il à l'hypotypose, suggérant que, tout comme la silure et le baobab, les mots ont une existence physique et sensuelle. Sony démontre ainsi toute la *concrétude* de son écopoétique et l'« étrange / perméabilité » qui existe entre son langage et le monde équatorial. Finalement, est-ce la jungle qui se fait poème ou le poème qui devient jungle ? On voit bien que la question de la métamorphose n'a pas de sens chez Sony puisque, pour

2552 Sony Labou Tansi, entretien à Buenos Aires (Argentine), 15'10, cf. *supra*. (transcription personnelle).

contrer l'inexistence, la poésie et la jungle sonyennes se trouvent toutes deux à égalité, reconcrétisées *littéralement* dans le texte.

Dans « Le grand poème de la jungle », les mots de Sony font donc partie intégrante de l'environnement équatorial. D'ailleurs, ils se dissolvent dans l'eau et nourrissent les racines et les poissons qui les boivent. De plus, si le « mot-liane » tombe dans un « panier / de couleuvres », c'est surtout pour s'y fondre. S'apparentant à la fois au tressage du panier qu'à la forme des serpents, le « mot-liane » les enserme tous deux dans ses rets poétiques, sans se désolidariser d'eux. Enfin, la femme qui apparaît fugacement dans le poème se donne moins comme la figure du poète rimbaldien « réveillant les haleines vives et tièdes²⁵⁵³ », que comme un être qui appartient aussi à l'écosystème de la jungle, puisque les mots et l'eau s'accrochent à elle et *suintent sous ses pieds*. Ainsi, les mots sonyens ne défendent pas la nature mais ils sont véritablement *la nature qui se défend*²⁵⁵⁴ : « La jungle / Fait briller / ses colères / dans la nuit », écrit Sony dans le poème suivant, « Quel jour / fera-t-il / au lendemain / du cosmocide »²⁵⁵⁵.

La forêt vierge du langage sonyen réapparaît en 1992, dans l'avertissement de la pièce de théâtre *Monologue d'or et noces d'argent*. L'arbre plurimillénaire de Gohomsaya attire en particulier la convoitise des américasseurs en mal d'argent et, dans la dystopie de Sony, tout se passe donc comme si la nature était devenue un objet rare – et cher. Dès l'avertissement, le dramaturge épouse la thématique écologique de sa pièce et témoigne de l'importance de la forêt en se faisant lui-même végétal :

Je déferle comme la forêt vierge dans tous les domaines privés du langage, parce qu'il serait tragique que la liberté vieillisse : nous avons tous besoin que « l'avenir dure longtemps »²⁵⁵⁶.

Au nom de la liberté et de l'avenir, Sony défend à la fois une poétique et un lieu. Aussi l'avertissement de sa pièce se donne-t-il comme une déclaration d'intentions écopoétiques : le langage sonyen est indissociable du milieu naturel de l'Équateur. C'est bien ce que montre la comparaison entre « la forêt vierge » et les « domaines privés du langage ». Dans la mesure où la comparaison est aussi une « *comparution*²⁵⁵⁷ », Sony signifie ainsi que la forêt et le langage vont ensemble.

D'ailleurs, j'ai mentionné dans le chapitre 7 que l'écrivain se présente comme un « homme de la forêt » et que son écriture zigzagante et obliquement sublimante atteste cette

2553 Arthur Rimbaud, « Aube », *op. cit.*

2554 « Nous ne défendons pas la nature, nous sommes la nature qui se défend » : slogan des militant·e·s écologistes.

2555 Sony Labou Tansi, « 23. », *Le Quatrième côté du triangle*, *op. cit.*, p. 1231.

2556 Sony Labou Tansi, « Continuons ! », *Monologue d'or et noces d'argent*, *op. cit.*, p. 7.

2557 Michel Deguy, « Où est passée la comparaison », *art. cit.*

identité. Dès lors que la poétique de Sony est arrimée à la forêt équatoriale, sa quête d'un style « forêt vierge » devient une manière de défendre la nature équatoriale. En retour, prendre la défense de la jungle est l'occasion pour l'écrivain de revendiquer l'existence de la poétique et de l'éthique qui lui sont liées :

La désertification culturelle est l'un des buts principaux de la colonisation. Nous avons le devoir de reboiser. D'apporter de l'eau à des consciences qui meurent de soif²⁵⁵⁸.

Comme à son habitude, Sony joue sur les sens concret et abstrait des images écopoétiques qu'il convoque. La métaphore de la sécheresse est filée à travers des expressions figurées comme *désertification culturelle* et *apporter de l'eau à des consciences*. Mais un tel martèlement a aussi pour effet de reconcrétiser ces analogies entre le déboisement de la forêt tropicale et l'assèchement de la culture, d'autant plus que Sony cite nommément la colonisation comme responsable. Ce faisant, l'écrivain congolais semble saisir l'occasion de glisser que la colonisation culturelle est aussi écologique. L'écopoétique sonyenne qui nomme « la chaleur et l'exubérance » contre « le froid et la ligne droite »²⁵⁵⁹ est donc bien une entreprise politique. Sony défend et revendique une certaine manière de nommer pour énoncer un rapport au monde foisonnant et une existence élargie. Et c'est là ce qu'il appelle la magie.

Pour conclure sur la profondeur métapoétique sonyenne et l'ancrage des mots dans le monde, je voudrais revenir sur une intuition que j'avais eue au tout début de ma thèse. J'avais pressenti qu'une esthétique de la chaîne²⁵⁶⁰ pourrait caractériser le tournant écopoétique sonyen des années 1980-1990. En effet, elle est particulièrement visible dans le poème « La Panne-Dieu », où l'écrivain exprime son désir d'« enchaîne[r] le monde / à chaque mot »²⁵⁶¹. Dans ce poème extrait du recueil *930 Mots dans un aquarium*, le poète sonyen arpente les rues de New-York et condamne la « folle arrogance » de la capitale économique américaine :

La propagande
Tue aussi vite
Que la publicité

Des mots
Des mots à la gorge
Des mots au ventre

²⁵⁵⁸Sony Labou Tansi, « Nous sommes les diables rouges de l'identité culturelle du Congo », entretien avec Hugues Maurice Ngouala, *Mweti*, 2 décembre 1983. Voir la transcription à l'ITEM/CNRS, [fichier « SLT 18 », *doc. cit.*, p. 114].

²⁵⁵⁹« Le Sud-Américain et moi nommons la chaleur et l'exubérance. J'ai l'impression qu'en Europe les gens nomment le froid et la ligne droite. De ce point de vue, il va sans dire que je me sens plus près des Sud-Américains » : Sony Labou Tansi, « Un mot est un cadavre qui aspire à la résurrection », *op. cit.*

²⁵⁶⁰Voir Alice Desquilbet, « Lutter contre la disparition de l'humain. Articulation des réflexions de Sony Labou Tansi et de Michel Foucault », *art. cit.*

²⁵⁶¹Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un aquarium*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 1002.

Des mots aux hormones
Des mots-chaînes
Dans un enchaînement
de mots muets²⁵⁶²

À l'inverse du « Grand poème de la jungle », l'accumulation des mots dans la description des discours publicitaires new-yorkais reproduit l'enchaînement qui les fait tourner à vide. Les mots sont affublés de qualificatifs négatifs, qui les représentent comme de vains OGM langagiers et de dangereux mercenaires sautant à la gorge du poète. Sony se livre ainsi à un véritable siège poétique, car son énumération fait tourner sur lui-même l'enchaînement des mots désincarnés. De plus, l'allitération sourde contenue dans le syntagme final « mots muets » laisse entendre l'amuïssement du langage. Elle souligne le silence du signifié, masqué par le raffut des signifiants que des médias matraquent. Là encore, le poète se rebiffe contre la rupture mutique entre les mots et les choses qui caractérise l'épistémè moderne²⁵⁶³ : la césure de l'« enchaînement / de mots muets » se trouve placée entre le terme le mot-tête *enchaînement* et son complément linguistique et elle appelle ainsi l'enjambement poétique. Tout se passe donc comme si le poète s'employait formellement à réparer la cassure du monde moderne.

Dans « La Panne-Dieu », il existe donc deux chaînes différentes : il y a celles qui relient le monde au mot et celles qui, à l'instar des « chaînes / des infériorisés naturels²⁵⁶⁴ » comme le dit le poète un peu avant, tiennent les mots entre eux et les isolent. D'une part, il y a un enchaînement qui emprisonne, d'autre part un enchaînement qui vivifie. Sony s'efforce donc de briser la loi des séries des mots, qui travaillent à la chaîne au service d'une communication-consommation détournée du monde et de l'acte de nommer.

²⁵⁶²*Ibid.*, p. 1005.

²⁵⁶³Rappelons que Michel Foucault définit trois *épistémè* : l'*épistémè* de la Renaissance, l'*épistémè* classique et l'*épistémè* moderne à laquelle nous appartenons et dont le philosophe pressent la fin. L'un des critères de la pensée moderne selon Foucault est par exemple l'apparition de la linguistique au XIX^e siècle qui détache peu à peu l'homme du langage : avec la linguistique en effet, la question n'est plus de savoir « qui parle » mais ce qu'est le langage en tant qu'unité qu'il faut penser, ce qu'est le langage en tant qu'« être propre », détaché de la représentation qui guidait le mode de pensée classique. Voir Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

²⁵⁶⁴Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *op. cit.*, p. 1002.

Conclusion

En m'appuyant sur des analyses littéraires et grammaticales des romans, poèmes, pièces de théâtre et essais de Sony Labou Tansi, j'ai essayé de montrer que la complémentation est un biais stylistique intéressant pour entrer dans la dimension écopoétique de ses derniers textes. La poétique de la complémentation permet de rendre sensible l'engagement écologique de l'écrivain et sa vision du monde. À ce titre, elle doit être prise au sérieux.

La poétique de la complémentation sonyenne se produit à différentes échelles puisqu'elle interroge les liens entre des mondes et des êtres, entre des systèmes économiques et des vies, entre des lieux et des humains. Elle permet de faire apparaître les logiques de décomplémentations contemporaines mondiales et locales, que l'écrivain congolais fustige. Pour les contrer, il met en œuvre des forces de complémentations salvatrices, à l'instar des luttes conjointes entre les existants terrestres, humains et non-humains. La poétique de la complémentation sonyenne s'offre comme un dispositif énonciatif où les échanges entre la terre et les êtres humains peuvent se négocier. Et elle permet de penser les rapports entre les mots et les êtres du monde, en particulier dans les métaphores en *de*, forgées par l'écrivain. Ainsi la poétique de complémentation qui caractérise les derniers textes sonyens s'élabore-t-elle aussi et surtout au sein du syntagme binominal. Le recours récurrent aux compléments du nom semble donc bien être un « trait stylistique » de Sony, emblématique de toute une « poétique de la relation²⁵⁶⁵ » qui va s'élargissant, et qui repose en particulier sur la magie du « petit mot *de* ».

Dans la première partie sur la plongée planétaire dans l'ère du Capitalocène, j'ai décliné les particularités du « temps de ferraille²⁵⁶⁶ » que Sony met en cause dans ses œuvres des années 1980 et 1990. Depuis *Machin la Hernie*, les stratégies d'accaparement des ressources, les tractations financières frauduleuses et le *gâchis* généralisé sont au cœur des procès littéraires qu'instruit Sony.

D'abord, l'écrivain travaille sur la complémentation nominale « de ma hernie », pour mettre au jour les agrégations mortifères et réductrices qui sont au cœur de la politique de la Hernie dictatoriale. Ensuite, c'est toute une poétique du Capitalocène qui informe ses œuvres, depuis le topos des tractations sorcières jusqu'aux trous coloniaux et néocoloniaux, à la fois temporels, économiques et écologiques, en passant par les agissements monstrueux

2565Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

2566Sony Labou Tansi, « La Panne-Dieu », *930 Mots dans un Aquarium*, op. cit., p. 1003.

des personnages ploutocrates ou des instances internationales criminelles. Enfin, pour contester l'état mortifère du monde que ses fictions reflètent, l'écrivain s'appuie sur la complémentation nominale. Tantôt marqueurs d'extractivisme ou indicateurs d'enjeux financiers, tantôt talismans repoussant la « sorcellerie capitaliste²⁵⁶⁷ », les compléments du nom sonyens *sanctionnent* – entérinent et châtient – l'âge cosmocidaire dans lequel l'humanité est entrée, à l'aube du XXIème siècle.

Ainsi la syntaxe sonyenne révèle-t-elle les bouleversements planétaires à l'oeuvre, tout en tentant aussi d'en désordonner le cours. La capacité de renverser l'état du monde repose d'abord sur la possibilité de changer les imaginaires et les regards : tel est le sens du sauvetage culturel que l'écrivain requiert et sans lequel aucune survie écologique n'est possible. Les décalages introduits grâce aux compléments du nom opèrent donc une révolution syntaxique, en accord avec la « révolution spirituelle » que Sony souhaite voir advenir et que l'Afrique doit inéluctablement mener « dans l'amour et dans la paix, contre la brutalité et toutes les brutalités de la barbarie », pour « renverser la vapeur »²⁵⁶⁸ et éviter de mourir. Également support des prophéties sonyennes, les jeux sur les compléments du nom forgent le « rêve de l'avenir²⁵⁶⁹ » et engagent « la sorcellerie du devenir²⁵⁷⁰ », qui animent l'écrivain. La complémentation nominale sonyenne est donc un lieu syntaxique favorisant les reformulations pour forger des *phrases de [dé]possession*²⁵⁷¹, *défétichiser*²⁵⁷² la toute-puissance de la gabegie et marquer l'intrusion de la nature dans la politique mondiale. « Le capital ne peut pas faire le bonheur. Il faut négocier autre chose²⁵⁷³ » : c'est ce qu'affirme Sony dans un entretien de 1988 pour le journal *Bingo*. Aussi la complémentation offre-t-elle un lieu propice aux *négociations* écopoétiques dans lesquelles l'écrivain s'engage alors.

Dans la deuxième partie, j'ai montré que, pour faire entendre les existants naturels et les débats liés à leur défense, Sony fait jouer la polyphonie ou la transe et crée une énonciation tellurique. Il tire également parti de ses personnages pour porter la parole de la terre : que l'on pense aux défenseur·se·s des lieux kongo, des arbres et de la terre, aux femmes révoltées, voire telluriques, ou encore au peuple-milieu nourri des légendes de la Côte sonyenne. Le contrat naturel kongo de Sony intègre des complémentarités diverses qui

2567Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La Sorcellerie Capitaliste*, *op. cit.*

2568Sony Labou Tansi, « Les Yeux du Volcan », entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, *art. cit.*

2569Ibid.

2570« J'ai dit à Sony Labou Tansi : t'inquiète, mon vieux, je fais mon œuvre, mais je termine la tienne. L'écriture est la plus belle sorcellerie de la naissance des choses. [...] L'écriture est la sorcellerie du devenir ». Voir Dieudonné Niangouna, *Sony chez les chiens*, suivi de *Blues pour Sony*, *op. cit.*, p. 13.

2571Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, *op. cit.* p. 25.

2572Karl Marx, « La marchandise et la monnaie », *op. cit.* Voir aussi Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, *op. cit.*

2573Sony Labou Tansi, « Les Yeux du Volcan », entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, *art. cit.*

se négocient, entre les hommes et la nature, entre des orientations politiques et écologiques, ou encore entre différents lieux, à de multiples échelles.

Sony s'attache aussi à faire exister des lieux dans ses textes, tels les fleuves, la forêt, l'océan, la falaise ou les îles, et il les appréhende comme autant de terrains de vie. L'écrivain donne aux échanges entre les lieux naturels le nom de *mariage*, comme si les mariages naturels étaient le miroir inversé des *noces d'argent*, sous-tendues par des marchandages amoureux et des tractations financières déséquilibrées. Sony fait l'éloge des mariages sans fusion, qui mettent en oeuvre ce que l'on a proposé d'appeler la *complémentation des dissemblances*. Il suit les cours des fleuves boueux qui se marient, avant d'évoquer succinctement la ligne de l'équateur sur laquelle les vastes forêts s'épousent, ainsi que l'entremêlement des vagues des océans salés.

Enfin, l'écrivain élabore des formes poétiques à même de conjuguer les enjeux écologiques, politiques et poétiques, comme dans les allégories écopolitiques et les descriptions sensibles des cataclysmes que nous avons analysées. Les compléments du nom sous-tendent le contrat naturel sonyen puisqu'ils accompagnent le surgissement des manifestations telluriques dans les récits, ancrent l'énonciation romanesque dans la Côte pour forger un *peuple-milieu* et arriment les récits des personnages humains à la terre, montrant ainsi qu'elle est une fabuleuse réserve de légendes. En outre, la complémentation entre les humains et la terre se précise, dès lors qu'apparaît une puissance écoféministe. Or, bien que l'écoféminisme soit une véritable force de bouleversement dans les récits, les femmes et la terre ne parviennent pas à éviter les crimes ou les cataclysmes. L'écoféminisme sonyen exprime donc surtout la capacité de la terre et des femmes sonyennes à remettre en question les dominations établies.

Dans la troisième partie, je me suis intéressée de plus près à la construction et aux effets des métaphores en *de*, nombreuses dans les textes sonyens. Plutôt que d'y voir une tentation d'esthétisation du réel de la part de l'écrivain congolais, j'ai proposé de les analyser comme les instruments d'une poétique sensible, qui s'emploie à révéler toute l'ampleur de la « fabuleuse réalité » qu'il entrevoit. Ainsi les métaphores en *de* constituent-elles le ferment de l'écopoétique sonyenne, que l'écrivain nomme écriture magique.

La complémentation nominale offre à Sony une syntaxe pour décrire un monde animé ou saccagé. Les métaphores en *de* mettent en jeu des associations expressives qui rendent compte de la vision sonyenne du réel. Dans la mesure où ces images *font sens*, c'est-à-dire que, comme le suggère David Abram, elles expriment la réalité sensible du monde

représenté par l'écrivain, on pourrait les considérer comme ce que j'ai proposé d'appeler des *métaphores vibrantes*. De telles images ne sont ni totalement réalistes ni totalement fabuleuses, mais elles expriment des visions du réel, que Sony met à l'épreuve de l'écriture pour, en retour, donner à voir et à penser plus profondément la réalité. Dès lors que les métaphores sonyennes créent des manières de voir, elles énaquent un monde – selon le mot de Arturo Escobar – c'est-à-dire qu'elles le déploient et le font exister. Si les fictions descriptives que sont les images sonyennes font jouer la complémentarité entre un cri et une falaise, entre des creux et la terre, entre des économies et des poubelles, entre la géométrie du triangle euclidien et l'adjonction d'un côté supplémentaire, alors le monde qu'elles déploient est différent. Les métaphores écopoétiques sonyennes ajoutent donc moins une référence poétique au réel – comme c'est le cas de « la métaphore vive » de Ricoeur – qu'elles n'en dévoilent les soubassements profonds : sa concrétude.

Il s'agit donc de prendre au sérieux les métaphores sonyennes. Or, « qu'arrive-t-il lorsqu'on prend la pensée indigène au sérieux ?²⁵⁷⁴ ». Tout en posant cette question dans son ouvrage *Métaphysiques cannibales*, l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro montre qu'il s'agit là d'une « "impossible" question²⁵⁷⁵ ». En effet, il se défie de l'axiologie de vérité ou de croyance – faut-il *croire* aux images sonyennes ? – qui se dissimulerait derrière une telle interrogation et qui reproduirait une folklorisation bienveillante ou un imaginaire exotisant. Il défend l'idée selon laquelle « prendre au sérieux c'est, pour commencer, ne pas neutraliser » : aussi ce qu'il appelle « une pensée indigène » doit-elle être « pens[ée] comme un système de croyances »²⁵⁷⁶, en décidant « de les garder indéfiniment comme possibles »²⁵⁷⁷. À cet égard, lire les métaphores écopoétiques de Sony comme des métaphores vibrantes revient à les prendre au sérieux, c'est-à-dire à penser que ces images expriment l'hypothèse d'un monde probable où les existants peuvent s'animer et d'interroger la façon dont elles viennent heurter la réalité pour en énaquer une autre.

L'urgence de l'élargissement existentiel que ressent Sony est liée au contexte du siècle finissant. En effet, au seuil du XXI^{ème} siècle, l'écrivain congolais exprime de plus en plus son angoisse du cosmocide planétaire. Dans les années 1980, le constat sonyen selon lequel l'humain est en train de disparaître appelle une autre forme d'existence. Elle prend deux directions : la première, définie par l'exigence d'une réconciliation entre l'humain et la nature, est liée à la deuxième, qui est déterminée par la nécessité de la recherche des origines

²⁵⁷⁴Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, op. cit., p. 166.

²⁵⁷⁵*Ibid.*

²⁵⁷⁶*Ibid.*, p. 167.

²⁵⁷⁷*Ibid.*, p. 169.

Kongo, autour du fleuve. Pour Sony, le remède à la disparition de l'humain serait sa dissolution dans un environnement originel et naturel, afin de redonner leur pleine existence aux êtres humains et faire cesser le « cosmocide » contemporain. La quête sonyenne des origines n'est pas passéiste, mais bien mythique et poétique, force vive de l'humanité en train de mourir de ne plus savoir réellement parler. Et la poétique de la complémentation sonyenne engage cela au niveau syntaxique : le processus de revitalisation sémantique, permettant un retour à la conscience du sens originel d'un mot, se trouve dans le contexte droit de la phrase. Aussi est-ce bien ce double mouvement qu'on observe dans la construction des expressions sonyennes : un élan vers l'avant de la phrase, qui est en fait un retour à la source de vie, aux origines du sens.

En germe avant les limites chronologiques de notre corpus, notamment dans les poèmes de jeunesse de l'écrivain congolais et dans la forêt de *La Vie et demie*, l'écopoétique sonyenne intègre des préoccupations politiques et économiques qu'on ne saurait oublier. En effet, lorsque Sony parle de la « domination de la nature et des natures dites barbares²⁵⁷⁸ », il montre l'étroite complémentation qui existe entre les humains assujettis et la nature exploitée. Aussi n'est-il pas anodin que les êtres naturels qui s'animent dans les dernières œuvres de Sony soient surtout minéraux ou aquatiques : plus que les animaux ou les végétaux, la falaise et le fleuve incarnent la résistance terrestre contre les exactions qu'elle subit. La terre et l'eau s'introduisent dans la poétique sonyenne, afin de « régler une fois pour toutes le différend homme-univers²⁵⁷⁹ », comme on le postulait en introduction.

Sans aucun doute la vibration est-elle une manière de résoudre le différend dont parle Sony. Dès la « Maxi-Préface » de son recueil poétique de 1973, *La Vie Privée de Satan*, le poète invoquait la capacité de « vibrer ». Annonçant l'espoir d'un cosmocide à venir qui détruirait ce monde d'opprobre pour anéantir les forces des nantis – les États-Unis alliés à l'Europe et la Russie – qui asservissent le Noir, Sony faisait l'éloge de la force de projection infinie de l'être humain qui s'ignore :

L'homme est une combinaison d'impuissances. La plus lourdes de ces impuissances est celle de saisir Dieu, donc impuissance de saisir son propre être dans toutes ses dimensions. Au fait, comment peut-on s'entendre vibrer si l'on ne sait pas quelles dimensions l'on a. Comment peut-on estimer qu'on parle, qu'on chante, qu'on pleure si l'on ne sait même pas à quelle portée on rit, on parle, on chante ou on pleure. On n'aura plus qu'à se prendre gratuitement pour un peu de néant²⁵⁸⁰.

La capacité de vibration qui est chez Sony à la fois une force de résonance, d'émotion et de transformation continuelle de soi est malheureusement laissée pour compte : « comment peut-on s'entendre vibrer si l'on ne sait pas quelles dimensions l'on a », s'inquiète-t-il. Pour le

2578 Sony Labou Tansi, « Entre mourir et rêver un autre rêve », *op. cit.*

2579 Sony Labou Tansi, « Introduction », *L'Acte de Respirer*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 683.

2580 Sony Labou Tansi, « Maxi-Préface », *La Vie privée de Satan*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 430.

poète, il convient d'élargir l'existence de l'être humain qui se réduit aux gratte-ciel en béton de la modernité, à l'économie des Péchés capitaux de l'Occident, à l'Histoire faite de haine et d'injustice plus grandes que celles qu'a connues le Christ ou encore à la science qui tue, à l'instar de la bombe atomique – autant d'avatar de la Hernie qu'il décrit en 1979. Contre cette humanité étriquée, Sony écrit pour ajouter des dimensions plus larges en additionnant à l'homme la grandeur cosmique de Dieu, son éternité et son Verbe créateur. Par l'usage des compléments du nom dont on a parlé, Sony crée des assemblages de puissances pour lutter contre la « combinaison d'impuissance » dont se compose l'être humain. La portée de la vie humaine est ainsi élargie : elle devient force de projection sur le monde, dès lors qu'on prend conscience qu'on parle en « petit frère du monde²⁵⁸¹ », voire sur le cosmos si on agit avec « des intentions de soleil²⁵⁸² ».

Chez Sony l'*écologie* se donne comme une relation d'intensité : le langage fait vibrer le monde grâce à la force de propagation de la parole dans la matière. Les êtres du monde sont mis en relation par l'addition de leurs « KLS²⁵⁸³ » – les « kilo-lumière-soi » de *Machin la Hernie* qui permettent de dépasser le désespoir de la dislocation – de façon à faire vibrer la matière, l'élargir, la transformer et la dépasser par un supplément gigantesque de vie. C'est notamment par le travail sur le complément du nom que l'écriture sonyenne rend compte de la puissance des KLS qui permet à la terre de devenir « chose et demie²⁵⁸⁴ ». La complémentation nominale réalise l'addition des mots, tout comme les *corps* dont parle Krachna dans sa lettre, pour élargir leurs dimensions et dépasser les significations étriquées. Le complément du nom permettrait ainsi à Sony d'augmenter le KLS de chaque chose du monde, en créant des assemblages avec « l'un des possibles les plus voisins de nous²⁵⁸⁵ » qui donne aux mots et aux choses une *vie et demie*.

Le désir d'addition de Sony est donc porté par la poétique de la complémentation qu'il déploie. Trait stylistique de l'écopoétique sonyenne, la complémentation n'est pas qu'une simple association ou un vœu pieux de proximité entre tous les existants. Elle associe et intègre les êtres vivants au sein du même monde, contribuant ainsi à l'élargissement de l'existence auquel aspire l'écrivain, qui donne à la réalité toute sa magie. Cependant, la communauté biotique que décrit Sony demeure intensément liée à la figure du poète qui s'affirme comme un prochain exemplaire, tout en exprimant son amour débordant pour

2581 Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 196.

2582 *Ibid.*, p. 236.

2583 *Ibid.*, p. 281.

2584 *Ibid.*

2585 *Ibid.*

l'espèce humaine, la terre et la vie. À ce titre, la complémentation que l'écrivain instaure entre lui et le monde peut se faire dévorante. L'amitié avec le poète brésilien Thiago de Mello pourrait être à l'image de la dévoration sonyenne : à partir du poème de son ami, Sony amplifie le motif de la semence, pour devenir un « homme ensemencé d'homme²⁵⁸⁶ », tandis qu'en parallèle, il l'inonde de ses lettres, qui demeurent sans réponse.

Le motif de la dévoration est en effet très présent dans l'écriture sonyenne, en particulier lorsqu'il est question de faire advenir l'espoir, d'exprimer l'amour ou de *vivre et demie*. D'une part, l'espoir sonyen est lié à un énorme appétit de vie, qui désire aussi ardemment goûter le futur. « Gave-toi / d'avenir / sois professeur d'espérance²⁵⁸⁷ », écrit-il dans *Le Quatrième côté du triangle* pour contrer le bilan désastreux des opérations de bâclage qu'il fait dans son poème « Mathématiques ». D'autre part, dès lors qu'il est porté à son point ultime d'envie de l'autre, l'amour selon Sony masque à peine le cannibalisme qui le sous-tend. Par exemple, dans la pièce *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, le personnage d'Elvire est une « amoureuse insatiable » qui se laisse embraser en affirmant que « si cet être magnifique a faim de moi, je le tue et je le mange²⁵⁸⁸ ». Comme la passion d'Elvire, l'amour sonyen est d'une entièreté telle que le besoin de complémentation de l'autre peut s'avérer féroce.

2586Sony Labou Tansi, « Le Contre-Statut de l'Homme », *Sous adresse*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1195.

2587Sony Labou Tansi, « Mathématiques », *Le Quatrième côté du triangle*, op. cit., p. 1068

2588Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, op. cit., p. 27.

Bibliographie

ŒUVRES DE SONY LABOU TANSI
(PAR GENRES ET ORDRE CHRONOLOGIQUE DE CRÉATION)

Corpus principal 1980-1990 (œuvres éditées, manuscrits et tapucrits)

Romans

Machin la Hernie, dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, vol. III, Paris, La Revue Noire, 2005.

Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez, Paris, Seuil, 1985.

Les Yeux du Volcan, Paris, Seuil, 1998.

Le Commencement des douleurs, Paris, Seuil, 1995.

À quand la vie ?, dans Sony Labou Tansi, *L'Autre monde - écrits inédits*, [textes choisis et réunis par Nicolas Martin-Granel et Bruno Tilliette], Paris, Éditions La Revue Noire, 1997.

À quand la Vie ?, manuscrit daté du 28 octobre 1994 (*terminus ad quem*), conservé à la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges, [BFM de Limoges, SLT 51, Fonds Nicolas Martin-Granel/Item-CNRS].

Théâtre

Simba Mvita l'Holocauste de Mbanza-Kongo ou Béatrice du Congo, tapuscrit inédit et inachevé, conservé à l'ITEM/CNRS.

Cercueil de Luxe [1983] suivi de *La Peau Cassée (Les enfants du champignon)* [1984], Montreuil, Éditions théâtrales, 2006.

Sire Katawa Kuti, dans « Projet d'aménagement d'une coopérative communale : Théâtre Rocado Zulu, *Clair de lune à Rocheau pour Janvio Saravana*, *Sire Katawa Kuti* », manuscrit, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM de Limoges, SLT 7, Fonds Brazzaville n° 7].

La Rue des Mouches [1985], dans *Paroles inédites*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2005.

L'Arc-en-terre [pièce collective de la troupe du Rocado Zulu Théâtre de Sony Labou Tansi], Tapuscrit inédit, Festival international des francophonies en Limousin, 1984, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM de Limoges, Fonds Monique Blin, RES.PF BLIN 842/5 MPE].

La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette, Revue Acteurs, supplément au n° 83, septembre 1990, Paris, Actes Sud, p. 115-138.

Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?, dans Sony Labou Tansi, *Théâtre 1*, Carnières-Morlanwelz (Wallonie-Belgique), Lansman Éditeur, 1995.

Une vie en arbre et chars... bonds [1991], Manage (Belgique), Lansman éditeur, coll. « Théâtre À Vif », 2015.

Monologue d'or et noces d'argent pour douze personnages [1992], dans Sony Labou Tansi, *Théâtre 3*, Carnières (Belgique), Lansman éditeur, 2015.

Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent, Manage, Lansman Éditeur, coll. « Théâtre À Vif », n° 260, 2014.

Poésie

Poèmes, édition critique et génétique de l'œuvre poétique coordonnée par Nicolas Martin-Granel & Claire Riffard, en collaboration avec Céline Gahungu, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015.

- *930 mots dans un aquarium* [1983-1987]

- « Prière d'un enfant du siècle »
- « Jeudi »
- « Dimanche soir »
- « La Panne-Dieu »
- « Le Grand Congrès des Mots »
- « Sept poèmes pour Brazzaville »

- *Équateurs alcoolisés* [1987]

- « Réveillon d'étoiles »
- « 2. Le Quatrième côté du triangle »
- « 6. Terre en comprimés »

- *Le Quatrième Côté du triangle* [1988]

- « Mathématiques »
- « 1 »
- « 2. Le Quatrième côté du triangle »
- « 4. Pour Émile Biayenda »
- « 6. »
- « 9. »
- « 10. »
- « 12. »
- « 14. »

- *Poèmes et Vents lisses* [1993-1994]

- « 1. L'Aggrandi »
- « 2. Vestiges »
- « 5. L'Archipel baisé »
- « 8. La course des haies »
- « Prière »

- *Sous adresse*

- « Le contre-statut de l'homme »
- « Parcours à deux voix autour d'Éros », avec Daniel Maximin, [*Équateur*, n° 2, « Les tropiques d'Éros », 1987, p. 8-12].
- « Nul n'a plus besoin d'être insulté »
- « Poème pour une castrée »
- « Ngana Kongo »
- « Lettre infernale » [*La Revue Noire*, n° 8, avril-mai 1993, p. 40].

- *Poèmes publiés hors recueil*

- « L'Empire de l'eau » [Brazzaville le 1/1/85], [*Jeune Afrique Economie*, n° 141, mars 1991].

Essais et lettres ouvertes

« Entre mourir et rêver un autre rêve », tapuscrit inédit [2 pages], décembre 1982 [Archive Alphonse Ndzanga-Konga, Brazzaville : discours écrit pour le Courrier de l'Unesco : « Guerre à la guerre : la parole aux poètes », novembre 1982.

Encre, sueur, salive et sang, textes réunis par Greta Rodriguez-Antoniotti, Paris, Seuil, 2015.

- « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », inédit [6 pages tapuscrites A4], 12 août 1981.
- « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », *Bingo*, n° 374, mars 1984 (entretien avec Alphonse Ndzanga-Konga).
- « Je prête mes artères au verbe », *Croissance des jeunes nations*, n° 292, mars 1987.
- « Avertissement » [s. d., v. 1989], à la pièce de théâtre *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* [non repris par l'éditeur], Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 1989, rééd. 2014.
- « L'Afrique vierge », *Africa International*, n°215, avril 1989.
- « Lettre ouverte aux riches ou SOS Afrique » [texte tapuscrit daté de juillet 1989], *Africa International*, n°220, octobre 1989.
- « Avertissement au *Commencement des douleurs* », extrait d'une version inédite du roman, s.d..
- « La France malade de ses anciennes colonies », *Libération*, 5 mars 1990.
- « Lettre aux Africains sous couvert du Parti Punique », *La Semaine africaine* (Brazzaville), n°1857-58, 2 août 1990.
- « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire », *La Semaine africaine* (Brazzaville), n° 1869-70, 13-19 décembre 1990.
- « La guerre des menteurs », *Afrique magazine*, n° 79, mars 1991.
- « Édito », *La Rue Meurt* (Brazzaville), n° 000, mai 1991.
- « Lettre d'un coopéré à un coopérant », *La Semaine africaine*, n° 3, septembre-octobre 1991.
- « Lettre fermée aux gens du Nord et Compagnie », *L'Événement européen*, n° 19, septembre 1992.

La Causa Nostra, Manuscrit inédit, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 4, Fonds Brazzaville n°4]

Lettre à Dieu, 4-6 mars 1995, hôpital de Paris. [MSS, BFM Limoges, SLT 48, Fonds NMG/Item-CNRS : « LAD 1-27 »]

Écrits divers et entretiens

L'Autre monde - écrits inédits, textes choisis et réunis par Nicolas Martin-Granel, et Bruno Tilliette, Paris, Revue noire, coll. « Soleil », 1997.

- Sony Labou Tansi, « Lettre à un étudiant », p. 49.
- Sony Labou Tansi, « Le Quatrième côté du triangle », p. 62-72

Sony Labou Tansi en scène(s), La Chair et l'Idée, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

- « La magie des quotidiens » [1991], p. 295-297.
- « Le mariage des fleuves Congo-Gironde » [Blaye, le 4 septembre 1991], p. 157-159.
- « Discours à Gauriac » [2 septembre 1991], p. 160.

Entretiens faisant l'objet d'une transcription à l'ITEM/CNRS [fichier « SLT 18 », dossier établi par Greta Rodriguez-Antoniotti, avec la participation de Nicolas Martin-Granel, épreuve en vue d'une édition à La Revue Noire, 2007 (non édité)].

- « Je prête mes artères au verbe », *Croissance des jeunes nations*, mars 1987.
- « Congo "Un génocide est en cours" », *Globe hebdo*, 2-8 février 1994.
- « Appel de survie au peuple kongo », [1 page en fac-similé, non daté], Le texte original est conservé à la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges [BFM, SLT 44/21].
- « Congrès mondial des peuples kongo », [non daté], tapuscrit, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 44/21, Fonds Brazzaville n° 44].
- « Sony Labou Tansi : l'homme qui dit tous les hommes », entretien avec Édouard Maunick, *Demain l'Afrique*, n° 40, 19 novembre 1979.
- Entretien avec Guy Daninos, *L'Afrique littéraire*, n° 57, 3e trimestre 1980.
- « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience : ou messieurs les intellectuels la science est-elle universelle ? », Six pages A4 tapuscrites, 12 août 1981.
- « Sony Labou Tansi parle du "Rocado Zulu Théâtre" », entretien avec J. R. Morapenda, *Mweti*, 13 octobre 1981.
- « La révolution permanente du Rocado Zulu Théâtre », entretien avec Alphonse Ndzanga-Konga, *Bingo*, n° 352, mai 1982.

- « D'un livre à l'autre », entretien avec Alphonse Ndzanga-Konga, *Recherche, pédagogie et culture*, n° 64, 1983.
- « Le projet littéraire de Sony Labou Tansi », entretien avec Ange-Séverin Malanda, *Le Mois en Afrique*, n° 205-206, février-mars 1983.
- « Nous sommes les diables rouges de l'identité culturelle du Congo », entretien avec Hugues Maurice Ngouala, *Mweti*, 2 décembre 1983.
- « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », entretien avec Alphonse Ndzanga-Konga, *Bingo*, n° 374, mars 1984.
- « Propos de répétitions » [daté du 8 novembre 1984], *Les Cahiers du Centre régional des lettres d'Aquitaine*, II, hiver 1997.
- « Je ne trouve pas, je cherche », Propos recueillis par Apollinaire Singou-Basseha, *Mweti*, n° 1124, 28 février 1985.
- « Pourquoi écrivez-vous ? », *Libération*, numéro hors série, mars 1985,
- « Comment je crois être écrivain », *Autrement*, n° 69, avril 1985.
- « Je ne suis pas à développer mais à prendre ou à laisser », entretien avec Bernard Magnier, *Notre librairie*, n° 79, avril-juin 1985.
- « Un mot est un cadavre qui aspire à la résurrection », entretien, *MFI... Info*, 30 mai 1985.
- « Une somme d'homme », entretien avec Jean-Didier Wagneur, *Roman*, n° 11, juin 1985.
- « Je fais du théâtre par ambition », entretien avec Caya Makhele, *Jeune Afrique*, n° 1297, 13 novembre 1985.
- « La tâche de l'écrivain », *i n Peter Hammer Verlag, Auteurs africains, vous avez la parole*, Allemagne, 1986.
- « Un citoyen de ce siècle », entretien avec Bernard Magnier, *Équateur*, n° 1, octobre-novembre 1986.
- Entretien, *Calao*, novembre-décembre 1986.
- « Césaire, père du théâtre africain ? », dans *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste* (Actes du 1er colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire), Paris, Éditions Caribéennes-ACCT, 1987.
- « Je prête mes artères au verbe » *Croissance des jeunes nations*, mars 1987.
- Entretien [Enregistré à Makélékelé (Congo), par Djibril Diallo, le 2 juin 1987], dans Jean-Claude Blachère (dir.), *Sony Labou Tansi. Le sens du désordre*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2001.
- « Sony Labou Tansi, écrivain du malaise et de la barbarie », *Al-Maghrib*, 9 septembre 1987.
- « On dit que je suis pessimiste, on se trompe », entretien avec Oumarou Ali, *Sahel Dimanche*, 14 février 1988.
- « Tchicaya U Tam'Si : le père de notre rêve », *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988.
- « Les Yeux du Volcan », entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, *Bingo*, n° 427, août 1988.
- « Lettre ouverte aux riches ou S.O.S. d'Afrique », deux pages tapuscrites, juillet 1989.
- « Sony Labou Tansi présente à Limoges *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* », entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, *Bingo*, n° 440, septembre 1989.
- « Avertissement » (ancienne version), tapuscrit, vers 1989. Le texte a également paru sous le titre « Lettre ouverte aux riches », *Africa internation*, octobre 1989.
- « Roméo et Juliette : un mythe africain », *Acteurs Auteurs*, n° 83, octobre 1990 Entretien avec Guy Lenoir [Entretien réalisé à Brazzaville, en juillet 1990].
- « Qu'avons-nous fait des trente années d'indépendance ? », *Jeune Afrique*, n° 1555, 17-23 octobre 1990.
- « Lettre aux intellocrates de la médiocratie parlementaire » (version intégrale), dans *La Semaine africaine*, n° 1869-70, 13-19 décembre 1990.
- [Sans titre], *Cahiers du renard*, n° 6, décembre 1990.
- « Pourquoi écrivez-vous », entretien avec Sennen Andriamirado, *Jeune Afrique*, n° 1564-1565, 19 décembre 1990-1er janvier 1991.
- « Pourquoi le BBKB ? », *Jeune Afrique Économie*, n° 141, mars 1991.
- « Les enjeux du changement congolais. Sony Labou Tansi commente les débats de la Conférence Nationale au Congo », entretien avec François Landesman, *La Lettre des Reporters sans frontières*, n° 26, juin 1991.
- « L'écrivain africain et l'institution littéraire, entretien avec l'écrivain congolais Sony Labou Tansi », entretien avec Mukala Kadima-Nzuji, [Brazzaville, le 13 février 1991], *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, automne 1991.
- « Précis de programme pour sortir le Congo du sinistre politico-économico-social », *La Semaine africaine*, n° 1927, 6-12 août 1992.
- « Villes africaines, jeunesses cruelles ? », tapuscrit, [daté du 26 octobre 1992], conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 44/2, Fonds Brazzaville n°44].

- « Sony rompt le silence. La nomination du Premier ministre : crise, calcul ou histoire de faire du champagne avec la constitution », *La Rue meurt*, [Entre novembre et décembre 1992].
- « À l'écoute de Sony Labou Tansi », entretien avec Pierrette Herzberger-Fofana [réalisé en 1993 lors du Congrès international de littérature à Erlangen], *Mots pluriels*, n° 10, mai 1999.
- « Les sources Kongo de mon imagination », [24 avril 1993], dans Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit., p. 359-360.
- « Les politiciens sont disqualifiés », entretien avec Francis Kpatindé, *Jeune Afrique*, n° 1689, 20-26 mai 1993.
- « Lettre au Président Lissouba, sous couvert de l'écrivain Henri Lopès et de l'humaniste Edgar Pisani ou comment comprendre la situation actuelle au Congo », 13 juillet 1993
- « L'intransigeance de l'opposition n'est pas un problème », entretien avec Sabine Cessou, *Jeune Afrique économie*, n° 171, septembre 1993.
- « Lettre à Monsieur Pascal Lissouba, président de la République du Congo », deux pages tapuscrites, fin 1993
- « Congo "Un génocide est en cours" », *Globe hebdo*, 2-8 février 1994.
- « Ce que craignent le plus les dictateurs ? Les mots », entretien avec Christine Murris, Gaston Elbi-Enkari et Prince Mayelele, *Croissance*, janvier 1995.

« Comment rouvrir les futurs », entretien avec François Hartog (propos recueillis par Olivier Mongin et Jean-Louis Schlegel), *Esprit*, n° 431, janvier 2017.

Correspondance éditée, tapuscrite et manuscrite

Correspondance 1973-1983, dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, vol. I, Paris, La Revue Noire, 2005.

- Lettre à Françoise Ligier du 2 octobre 1974.
- Lettre à José Pivin du 3 mai 1975.
- Lettre à Françoise Ligier du 20 janvier 1976.
- Lettre à Françoise Ligier du 7 juillet 1977.
- Lettre à Françoise Ligier du 26 juin 1978.

La Chair et L'Idée, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

- Lettre à Guy Lenoir du 13 septembre 1986.
- Lettre à Guy Lenoir du 20 février 1988.

Lettres de Sony Labou Tansi à Monique Blin, Manuscrits conservés à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM SLT 90/29-90/71, Fonds Monique Blin]. Consultées à la BFM le 28/01/2020.

- Lettre sans date, [BFM SLT 90/29, Fonds Monique Blin].
- Lettre du 23 novembre 1990, BFM SLT 90/42, Fonds Monique Blin].
- Lettre du 3 août 1991, (Atlanta), [BFM SLT 90/47, Fonds Monique Blin].
- Lettre du 12 Mars [1992], (Makélékélé), [BFM SLT 90/50, Fonds Monique Blin]
- Lettre du 7 septembre 1992, (1281 rue MBEMBA Hippolyte, rédigée sur le papier « Association culturelle du Rocado Zulu »), [BFM SLT 90/55, Fonds Monique Blin].
- Lettre du 22 Août 92, « à Bernard (pour qu'il la transmette à ses interlocuteurs) », (Makélékélé), [BFM Lettre 8, SLT 90/71, Fonds Monique Blin].
- Lettre du 5 Janvier 1993, [BFM SLT 90/57, Fonds Monique Blin].
- Lettre du 4 août 1993, [BFM SLT 90/61, Fonds Monique Blin].

Lettres de Sony Labou Tansi à Sônia O. Almeida, [fonds Sonia O. Almeida, « dossier Sony Labou Tansi », Turin].

- Carte postale du 23 juillet 1982, Lomé.
- Lettre du 2 septembre 1982.
- Lettre du 8 octobre 1982, Makélékélé.
- Lettre du 29 juin 1983, Brazzaville.
- Lettre du 25 juillet 1983, Congo.
- Lettre à Sônia O. Almeida, 25 juillet 1983, Makélékélé.

Avant-textes manuscrits des œuvres étudiées

Les 7 solitudes de Lorsa Lopez, manuscrit, janvier 1982, conservé à la BFM de Limoges, [BFM, SLT 25, Fonds Brazzaville n° 25].

Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez, manuscrit, mai 1982, conservé à la BFM de Limoges, [BFM, SLT 26, Fonds Brazzaville n° 26].

« Avertissement », première version *Le Commencement des douleurs ou Kongo dia Nto-Ntela*, manuscrit inédit, mars 1989, Fonds ITEM/CNRS.

Le commencement des douleurs, Manuscrit [s.d.], conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 13, Fonds Brazzaville n° 13].

Sony Labou Tansi, « *La rouge histoire d'un siècle volé*, [suivi de] *Ce grand trou dans le ciel* [suivi de] *Le commencement des douleurs* », manuscrit inédit, conservé à la BFM de Limoges, [SLT 44/4, Fonds Brazzaville n° 44].

Une vie en arbre et chars...bonds, [20/10/1991], manuscrit, conservé à la BFM de Limoges, [SLT 57, Fonds Monique Blin].

Monologues d'or et noces d'argent pour douze personnages, Manuscrit non daté, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges [BFM, SLT 15, Fonds Brazzaville n° 15].

Qu'ils le disent... qu'elles le beuglent, [7/08/1993], manuscrit, conservé à la BFM de Limoges, [SLT 58, Fonds Monique Blin].

Documents audiovisuels (par ordre chronologique)

Photographies du festival des Francophonies en Limousin de 1986 du fonds de la BFM de Limoges : « Photographie de Georges M'Boussi, Sony Labou Tansi, Wole Soyinka, Faustin Mwanga-Senga, Patrice Moukanda, Victor Louya, Daniel Maximin, Edith Bağamboula, Monique Blin (Acteurs du Rocado Zoulou Théâtre) », [BFM, SLT 110/14 (fonds Monique Blin)]

« Photographie de Sony Labou Tansi, Wole Soyinka, Daniel Maximin, Monique Blin et acteurs du Rocado Zulu Théâtre », [BFM, SLT 110/16 (fonds Monique Blin)]

Entretien avec les Professeurs Lilian Pestre de Almeida (Brésil), Ruth Hernandez (Porto Rico) et Esther de Crespo (Equateur), enregistré en Vidéo-cassette à Buenos Aires (Argentine), mars 1987, Archives audio [fonds ITEM/CNRS].

Entretien avec Apollinaire Singou-Basseha, [archive audio, fonds ITEM].

« C'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris », entretien lors du Festival Festival international des Francophonies en Limousin, 1989. URL : <https://vimeo.com/133640985>

« Interview de Sony Labou Tansi. Extraits de *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* par le Rocado Zulu Théâtre », reportage réalisé par AITV, 6e Festival des Francophonies en Limousin, septembre/octobre 1989.

Émission télévisée « Résistances », Reportage de François Landesman, Antenne 2, 15 Juin 1991, Archives INA. URL : <https://www.ina.fr/video/CAB91026904>.

« Oxmo Puccino : "Le droit de chanter, c'est le droit de lutter" », émission « Par les temps qui courent », France Culture , 17/09/2019, 19'10'', URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/oxmo-puccino>

Corpus secondaire

Roman

L'Anté-Peuple [1976], Paris, Seuil, 1983.

La Vie et demie, Paris, Seuil, 1979.

L'État honteux, Paris, Seuil, 1981.

Fabien Israël [suivi de] *Le Quatrième côté du triangle*, MSS s.d., Étude, [BFM Limoges, SLT 44/14, Fonds Brazzaville N° 44].

Théâtre

La gueule de rechange, manuscrit, conservé à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges, [BFM, SLT 18, Fonds Brazzaville n° 18]

Le coup de vieux. Drame en deux souffles, (coécrit avec Caya Makhele), Paris, Présence africaine, 1988.

Le Trou, dans Sony Labou Tansi, *Théâtre 3*, éditions Lansman.

La Parenthèse de sang suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, CEDA- CECAF-Hatier-LEA, coll. « Monde noir poche », 1981.

Antoine m'a vendu son destin, [création mondiale à Limoges pour le IIIe Festival de la francophonie par le Rocado Zulu Théâtre, dans une mise en scène de Sony Labou Tansi et Daniel Mesguich, *Équateur*, 1986], Paris, Éditions Acoria, 2016.

Moi ~~Cléopâtre~~ Veuve de la Troisième Chute de l'Empire, manuscrit s.d. [vers 1986], [BFM de Limoges, SLT 27, Fonds Item Brazzaville n° 27].

Moi Veuve de l'Empire, tragédie musicale comique en trois tableaux, tapuscrit [daté du 1/6/87], Fonds ITEM [fichier « MoiVeuveDeL'Empire1 »].

Une Chouette petite vie bien osée, dans Sony Labou Tansi, *Théâtre 2*, Carnières-Morlanwelz (Wallonie-Belgique), Lansman Éditeur, 1995.

Poèmes

Poèmes, édition critique et génétique de l'œuvre poétique coordonnée par Nicolas Martin-Granel & Claire Riffard, en collaboration avec Céline Gahungu, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015.

- *Vers au vinaigre* (version 1)
- *Vers au vinaigre 2*
- *Les Yeux de l'espoir*
- *La Vie privée de Satan*
- *La Troisième France*
- *Poèmes de Sony Lab'ou Tansi*
- *L'Autre rive du pain quotidien*

- *La Peur de crever la vie*
- *Déjà... j'ai habité tous ces mots*
- *Le Pays intérieur*
- *Ici commence ici*
- *L'Acte de respirer* (version 1)
- *L'Acte de respirer* (version 2)
- *Déjà j'ai habité tous ces mots*
- *Le Pays intérieur*
- *Le Poète en panne*
- *L'Amour des mots*
- *Poema verba*

Écrits divers

« Préface », dans Célestin Monga, *Fragments d'un crépuscule blessé. poèmes et photos*, Ivry-sur-Seine, Silex éditions, 1990.

La Chair et l'Idée, Sony Labou Tansi en scène(s), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 205.

L'Atelier de Sony Labou Tansi, Textes inédits de Sony Labou Tansi, sous la direction et sélection de Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez, 3 livres brochés sous coffret, Paris, La Revue Noire, 2005.

Facebook de Sony Labou Tansi, alimenté par Nicolas Martin-Granel, URL : <https://www.facebook.com/aboutansi>

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR SONY LABOU TANSI

CHEMAIN-DEGRANGE Arlette, « Introduction posthume au cycle romanesque de Sony Labou Tansi : *Le Commencement des douleurs* », in D. Gérard Lezou et Pierre N'Da (dir.), *Sony Labou Tansi témoin de son temps*, PULIM (Presses universitaires de Limoges), 2003.

COULIBALY Cheikhna, « Sony Labou Tansi, du vernis politique aux abysses du moi : lecture à rebours de l'engagement », *Ziglobitha, revue des Arts, Linguistique, Littérature et Civilisations*, Spécial n° 1, Juillet 2020, Université Péléforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire.

DELAS Daniel, « Les flots de la vie contre la digue du texte. Métastases du discours postcolonial de Machin la Hernie », in Papa Samba Diop et Xavier Garnier (dir.), *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*, [Actes du colloque international des 15-16 mars 2007 (Universités de Paris XII et Paris XIII)], Paris, L'Harmattan, 2007.

DESQUILBET Alice,

« La poétique de l'anthropocène, un "présent sans avenir" dans *Les Sept Solitudes* de Sony Labou Tansi », *Revue Traits-d'Union « Le(s) Présent(s) »*, n° 9, Presse Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 17-23. URL : http://www.revuetraitsdunion.org/wp-content/uploads/TU-Alice-Desquilbet_La-poétique-de-lanthropocène-p.17-23.pdf

« La révolte balbutiante contre l'homme-monstre dans la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* de Sony Labou Tansi », in Frédérique Toudoire-Surlapierre et Ethmane Sall (dir.), *Les Rébellions francophones*, Actes Colloque à l'Université de Haute-Alsace (avril 2018), Éditions Orizons, 2019, p. 243-254

« L'écriture de Sony Labou Tansi, un observatoire de la catastrophe mondiale », Actes du Colloque « Francophonie et mondialisation », in Yves Clavaron et Yvan Daniel (dir.), *Littératures francophones et mondialisation*, Bécherel, Éditions les Perséides, 2019.

« Faire entendre la voix de la terre pour parler aux hommes, élaboration d'une écopoétique sonore chez Sony Labou Tansi », Actes du Colloque « Oralité et mondialité : la langue dans la littérature française et francophone » (Université des Antilles, Guadeloupe, février 2019), Honoré Champion, à paraître.

« L'Afrique au rebut : compostage littéraire par Sony Labou Tansi, poète dans l'humus », Actes du colloque international « Au-delà du déchet. Littérature et sciences sociales en dialogue » (Université de Tours, 19-21 novembre 2019), Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître.

« Les ravages sadiens de "ma hernie" dans *Machin la Hernie* de Sony Labou Tansi », Actes du Colloque international « Sadafricain. Sade au miroir des littératures africaines francophones : Érotisme, violence et obscénité » (Sorbonne Université, 23-25 janvier 2020), *Fabula* [en ligne], à paraître.

« La Hernie au sein du système extractiviste mondial. Proposition d'analyse syntaxique », *Thaître* [en ligne], à paraître.

« Les cataclysmes des lois du marché. Profits et prophéties cosmocidaires chez Sony Labou Tansi », Colloque international Écocritique(s) et catastrophes naturelles. Sciences humaines et sciences naturelles : regards croisés (XXe-XXIe siècles) (Université Clermont Auvergne, 26-27 novembre 2020), à paraître.

DESQUILBET Alice et LAURE Charlotte, « D'une Kimpa Vita à l'autre. Lectures croisées de la "Jeanne d'Arc du Congo" dans les pièces de Bernard Dadié et Sony Labou Tansi », colloque international et interdisciplinaire, « Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir », Université de Lausanne, 4-6 mai 2020 [annulé], à paraître.

DEVÉSA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

DRISSA Kamagaté, « Les héroïnes chez Sony Labou Tansi », *Africultures*, n° 103-104, 2015/3, p. 44-55. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-africultures-2015-3-page-44.htm>

EUZENOT-LE MOIGNE Sonia, *Sony Labou Tansi. La subjectivation du lecteur*, Paris, L'Harmattan, 2010.

FONKOUA Romuald, « Mal de mots, mot du mal : Sony Labou Tansi et la maladie », dans : Papa Samba Diop et Xavier Garnier (dir.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GAHUNGU Céline, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, Paris, CNRS Editions, coll. « Planète libre », 2019.

« Le Kongo de Sony Labou Tansi », *Continent manuscrits*, « la matière Congo », 2015. URL : <https://journals.openedition.org/coma/523>

« II. Sony Labou Tansi et le cosmocide », *Diacritik Le Mag* [Chaîne Youtube en ligne], juin 2019, URL : https://www.youtube.com/watch?v=_HWBKx6zqUQ

GARNIER Xavier,

« Logiques de l'événement dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi », *dans* : Mukala Kadima-Nzuji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997.

« Sony Labou Tansi est-il un écrivain hors-champ ? », *Le Journal des africanistes*, n° 83 (1), 2014, p. 195-211.

Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition impériale, Paris, Karthala, 2015.

« Pour un cosmopolitisme des lieux. Genèses "hyperlocales" de la littérature-monde en français », *in* : Yves Clavaron & Yvan Daniel (dir.), *Littératures francophones et mondialisation*, Bécherel, Éditions les Perséides, 2019.

« Les mots frappés de *Machin la Hernie* contre la société du spectacle », *Thaâtre*, à paraître.

GARNIER Xavier et PEGHINI Julie, « Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable », *Études littéraires africaines*, (41), 9–22, 2016, URL : <https://doi.org/10.7202/1037786ar>

GODDARD Jean-Christophe,

« Sony Labou Tansi et le théâtre des postcolonisés », URL : https://www.academia.edu/39294341/Sony_Labou_Tansi_et_le_théâtre_des_postcolonisés

« Sony Labou Tansi ou comment faire l'amour avec la langue dans laquelle j'ai été violé », URL : https://www.academia.edu/32714518/Sony_Labou_Tansi_ou_comment_faire_lamour_avec_la_langue_dans_laquelle_jai_été_violé

« Sony Labou Tansi et le théâtre des ombres », *Thaâtre*, à paraître

KOUAKOU Jean-Marie *La Pensée de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2003.

MARTIN-GRANEL Nicolas

« Sony in progress », *in* Mukala Kadima-Nzuji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 211-228.

« Le réalisme tropical de Sony Labou Tansi », *in* Xavier Garnier (éd.), *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 105-130.

« Le souffle et le travail. Le cas de Sony Labou Tansi », *Études littéraires africaines*, n° 15 « Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo », dir. Nicolas Martin-Granel et Gréta Rodriguez-Antoniotti, 2003, p. 23-30. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/ela/2003-n15-ela03237/1041668ar/>,

« Inventaire de la bibliothèque de Sony Labou Tansi », *Études littéraires africaines*, n° 15 « Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo », dir. Nicolas Martin-Granel et Gréta Rodriguez-Antoniotti, 2003, p. 39-46. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2003-n15-ela03237/1041670ar.pdf>

« Les manuscrits de la BFM de Limoges », *Études littéraires africaines*, n° 15 « Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo », dir. Nicolas

Martin-Granel et Gréta Rodriguez-Antoniotti, 2003, p. 47-48. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2003-n15-ela03237/1041671ar.pdf>

« La naissance d'un monstre », dans Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie, L'Atelier de Sony Labou Tansi*, vol. III, Paris, La Revue Noire, 2005.

« Une poétique de la contagion », in Papa Samba Diop et Xavier Garnier (dir.), *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*, [Actes du colloque international des 15-16 mars 2007 (Universités de Paris XII et Paris XIII)], Paris, L'Harmattan, 2007, p. 145-159.

« La quadrature du texte ou l'énigme des quatre. *Le Quatrième Côté du triangle* de Sony Labou Tansi », *Genesis* [En ligne], n° 33, 2011. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/603>

« Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture », *Continents manuscrits* [en ligne], n° 1, 2014. URL: <http://journals.openedition.org/coma/260>

Présentation et datation des recueils poétiques de Sony Labou Tansi dans *Poèmes*, édition critique et génétique de l'œuvre poétique coordonnée par Nicolas Martin-Granel & Claire Riffard, en collaboration avec Céline Gahungu, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015.

« Saudades : le Brésil de Sony Labou Tansi », *Études littéraires africaines*, n° 43, 2017, p. 105-131, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2017-n43-ela03180/1040920ar/>

« D'une rive l'autre : questions de génétique et poétique », *Continents manuscrits* [en ligne], n° 15, 2020. URL : <http://journals.openedition.org/coma/6277>

MOUDILENO Lydie Moudileno, « Sortir de la "tropicalité". La compétition des imaginaires dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi », in Lydie Moudileno (dir.), *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Editions Karthala, 2006.

NGAL Georges, « Les tropicalités de Sony Labou Tansi », *Silex*, n° 23, 4e trimestre, 1982.

NIANGOUNA Dieudonné, « Retour sur *Machin la Hernie* de Sony Labou Tansi », entretien réalisé par Julie Peghini et Jean-Christophe Goddard, *Thaïtre* [en ligne], à paraître.

NZETE Paul, « Les jeux de mots dans les romans de Sony Labou Tansi », dans M. Kadima-Nzuji et al., *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997.

OKOLO Chinwe, *L'inscription de l'Espace dans les romans de Sony Labou Tansi*, Éditions Universitaires Européennes, 2018.

TANDIA MOUAFU Jean-Jacques Rousseau, « L'écopoétique comme paradigme d'écriture dans *Monologue d'or et noces d'argent* de Sony Labou Tansi », in : Guilioh Merlain Vokeng Ngnintedem et Yves-Abel Feze (dir.), *L'héritage de Sony Labou Tansi*, La Tortue Verte [Revue en ligne des Littératures Francophones, Université de Lille], dossier n°8, Juin 2018, p. 59. URL : <http://www.latortueverte.com/DOSSIER%208%20Heritage%20de%20Sony%20LABOU%20TANSI%20Juin%202018%20La%20Tortue%20Verte.pdf>

RWANIKI Drocella M., *L'Inscription féminine ; le roman de Sony Labou Tansi*, Yaoundé/Ivry, Nouvelles du Sud, 1998.

Témoignages

ALMEIDA Sônia O., lettre à Sony, 2009, présentation du dossier Sony Labou Tansi, lettres à Sônia O. Almeida, [fonds Sonia O. Almeida, « dossier Sony Labou Tansi », Turin].

AMÉLA Yao Edo, « Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi », éd. Greta Rodriguez-Antoniotti et Alain Ricard, Bordeaux, IEP, Centre d'Etudes d'Afrique Noire, coll. « Travaux et Documents », n° 65, 2000. URL : <http://www.lam.sciencespobordeaux.fr/sites/lam/files/td65.pdf>.

BEMBA Sylvain, « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur*, n° 1, p. 52. Sur l'effacement des traces de la mémoire scripturales, voir aussi Nicolas Martin-Granel, « D'une rive l'autre : questions de génétique et poétique », *Continents manuscrits* [En ligne], n° 15, 2020, §5. URL : <http://journals.openedition.org/coma/6277>

LENOIR Guy, « Sony était un ennemi des frontières », dans *Sony Labou Tansi en scène(s), La Chair et l'Idée*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

MANGA Lionel, « ma rencontre à Yaoundé avec ce cinglé céleste », dans *Sony Labou Tansi en scène(s), La Chair et l'Idée*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

MARTIN-GRANEL Nicolas et PEGHINI Julie, « Introduction. Ce que Sony Labou Tansi fait au théâtre », dans *Sony Labou Tansi en scène(s), La Chair et l'Idée*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

MESGUICH Daniel, [metteur en scène d'Antoine m'a vendu son destin (1986)], « Composer avec la situation », dans *Sony Labou Tansi en scène(s), La Chair et l'Idée*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

MOURALIS Bernard, *Théo Ananissoh, Sony Labou Tansi, Améla et moi... Lecture de Le soleil sans se brûler de Théo Ananissoh*, [préface par Daniel-Henri Pageaux], Paris, L'Harmattan, 2017. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01374142/document>

U TAM'SI Tchicaya, « Portrait d'un écrivain par un autre », *Équateur*, n° 1, p. 9.

YABAT Clément et SITA Philippe, Entretien mené par Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini, Brazzaville, décembre 2017, Archives audio [ITEM/CNRS, fichier audio n° 4CH000M1].

Documentaire et mises en scènes sonores ou visuelles

BAKER Diogène à Brazzaville, film de Léandre-Alain Baker, Huit Production, 1998.

BIAGGI Laetitia, « Sony Labou Tansi, accélérateur de particules », *Une vie, une œuvre*, France Culture, 27/05/2017, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/sony-labou-tansi-accelerateur-de-particules-1947-1995>

NIANGOUNA Dieudonné, *Antoine m'a vendu son destin*, de Sony Labou Tansi, mise en scène de Dieudonné Niangouna, théâtre national de la Colline, Paris, du 21 février au 16 mars 2017.

OLSEN DOMBO Vhan et YENGO Patrice, lecture bilingue de « Ngana Kongo », poème de Sony Labou Tansi, Maison de la poésie, 9 décembre 2019, 1'08"40-1'12". URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TY7RkBGITZc>

PEGHINI Julie, « Insurrection du verbe aimer », film documentaire, produit par Spécial Touch (Sébastien Onomo) et le collectif Louise, 2019, 81 minutes.

Recensions

CHAVOZ Ninon,

« "Vol de genèses", les *Poèmes* de Sony Labou Tansi, cœur biffé & paroles en crabe », *Acta fabula*, vol. 17, n° 4, Éditions, rééditions, traductions, Août-septembre 2016, URL : <http://www.fabula.org/revue/document9820.php>, page consultée le 08 novembre 2020.

compte-rendu de Céline Gahungu, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, Paris, CNRS Editions, « Planète libre », 2019, *ConTEXTES* [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/contextes/7793#ftn2>

COSKER Christophe, « De Marcel Ntsoni à Sony Labou Tansi », *Acta fabula*, vol. 20, n° 4, Notes de lecture, Avril 2019, URL : <http://www.fabula.org/revue/document12145.php>.

DESQUILBET Alice, « Gahungu Céline, 2019, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain* », *Journal des africanistes* [En ligne], 89-1 | 2019. URL : <http://journals.openedition.org/africanistes/7938>

GARNIER Xavier, « Labou Tansi Sony, 2015, *Poèmes* », *Journal des africanistes* [En ligne], 86-1 | 2016, p. 361-363. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/africanistes/5044>

Travaux de recherche ou communications non publiés

DESQUILBET Alice,

« Entre "appartenir" et "venir" au monde, Tchicaya U Tam'Si et Sony Labou Tansi en mouvements », mémoire de Master 2, préparé sous la direction de Xavier Garnier, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2011.

« Lutter contre la disparition de l'humain. Articulation des réflexions de Sony Labou Tansi et de Michel Foucault », JE de jeunes chercheur·se·s, « Poétiques du texte francophone : nouvelles approches », Paris IV – Sorbonne, octobre 2017.

« Le motif du trou », Journée d'études doctorales « Roman francophone et histoire. Renouvellement des formes d'écriture littéraire de l'événement historique », (en présence des directeur·rices des doctorant·es, Dominique Ranaivoson, Pierre Halen, Xavier Garnier et Antony Mangeon)

LAYRAUD Valérie, « Sony Labou Tansi ou *l'Aventure ambiguë* du théâtre », mémoire de DEA, dir. Alain Richard, Université de Bordeaux III, octobre 1988.

MARTIN-GRANEL Nicolas, « Un écho nommé Hugo », inédit, 2004.

ABRAM David, *Comment la terre s'est tue, Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2013.

ANDRADE PÉREZ Roberto, BONVALOT Anne-Laure, BORDAI Ella *et alii*, « Introduction », dans Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre. Une écologie au-delà de l'Occident*, [trad. Roberto Andrade Pérez, Anne-Laure Bonvalot, Ella Bordai, Claude Bourguignon et Philippe Colin], Paris, Seuil, 2018.

BATE Jonathan, *The song of the Earth*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 2000.

BEDNIK Anna, *Extractivisme. Exploitation industrielle de la nature : logiques, conséquences, résistances*, Paris, Éditions Le passager clandestin, 2016.

BERQUE Augustin, *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire, essai de mésologie*, Paris, Editions Belin, 2014.

BERTHO Elara, DESQUILBET Alice, EVEN Kevin, GARNIER Xavier, « L'impact du "Terrier" de Kafka à l'heure de l'anthropocène », Journées d'étude du collectif écopoétique ZoneZadir « Vivre, re-vivre, survivre. Expériences des lieux et traumas, quelles zones à dire ? », Saint-Martin-de-Londres, juillet 2019, inédit.

BLANC Guillaume,

L'invention du colonialisme vert. Pour en finir avec le mythe de l'Éden africain, Paris, Flammarion, 2020.

« L'invention du colonialisme vert. Entretien avec Guillaume Blanc », *Propos recueillis par Ophélie Rillon, ELAM*, 14 septembre 2020. URL : <https://elam.hypotheses.org/3142?fbclid=IwAR2rKIitt8Lq00vWy3FDczN0gETylz-8R9K91rzntESLtGuA9Ra5agvgZTo>.

BLANC Nathalie, CHARTIER Denis et PUGHE Thomas, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, 2008/2, n° 6. p. 15-28. URL : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm>

BONNEUIL Christophe et FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, [2013], Paris, Seuil, 2016.

BONVALOT Anne-Laure, « Écofictions des Suds : "réalisme magique", environnementalisme littéraire et décolonialité », colloque « Arts et écrits rebelles », dirigé par Idoli Castro, Sonia Kerfa, Sophie Large, Evelyne Lloze et Yolaine Parisot, Cerisy, juin 2020. URL : <https://cerisy-colloques.fr/artsecritsrebelles2020>

BONVALOT Anne-Laure, BRÉZILLON Héloïse, CAZALAS Inès, DECAUX Sylvie, LORIN Marie, SUCHET Myriam, « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle », *Littérature*, « dossier écopoétique transculturelle » par le collectif ZoneZadir, à paraître.

BOULARD Anais, « Un monde à habiter. Imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène », sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet, soutenue le 27 juin 2016, Université d'Angers, inédit. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01376541/document>

BOURLET Mélanie et LORIN Marie, *EcoSen « Pour une analyse écopoétique des littératures de la vallée du fleuve Sénégal »*, URL :

<http://www.inalco.fr/itineraires/4/presentation-ecosen-analyse-ecopoetique-litteratures-vallee-fleuve-senegal-anr/ville>

BUEKENS Sara, « "L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française » , *Elfe XX-XXI*, n° 8, 2019. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1299>

BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, 1995.

BUFFON (comte de) Georges Louis Leclerc, « Premier discours : De la manière d'étudier et de traiter l'Histoire Naturelle Histoire naturelle », *Histoire naturelle générale et particulière*, Paris, imprimerie royale, 1749. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10672243/f41.item>

CALICOTT John Baird, *Éthique de la terre*, Marseille, Wildproject Éditions, 2010.

CHAUDHURI Una et des membres du groupe CLIMATE LENS, « CLIMATE LENS. Manifeste », trad. Frédérique Aït-Touati, *Thaâtre* [en ligne], Chantier #4 : « Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène », mis en ligne le 10 juillet 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/06/02/climate-lens/>

CHAVOZ Ninon, DESQUILBET Alice, EVEN Kevin, LAURE Charlotte, VIGY Marie, « Enjeux éthiques de l'écopoétique. Lectures collectives de Pierre Bergounioux, Edouard Glissant, Nancy Huston, Sony Labou Tansi et Jules Verne », *Littérature*, dossier écopoétique transculturelle, collectif ZoneZadir, à paraître.

DANOWSKI Déborah Danowski et VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, « L'Arrêt de monde », dans Émilie Hache (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éditions du Dehors, 2014.

DAUPHINÉ André et PROVITOLO Damienne, « La résilience : un concept pour la gestion des risques » , *Annales de géographie*, 2007/2 (n° 654), p. 115-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2007-2-page-115.htm>

DAVIS Mike, *Génocides tropicaux, catastrophes naturelles et famines coloniales (1870-1900). Aux origines du sous-développement* [2001], Paris, La Découverte, 2006.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

DESCOLA Philippe et INGOLD Tim, *Être au monde. Quelle expérience commune ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014.

DESQUILBET Alice, EVEN Kevin, GARNIER Xavier, RYM Khene, « Panel sur le camouflage », Journées d'étude de ZoneZadir, juillet 2020 (reporté et inédit).

DESQUILBET Alice, « Défendre une zone contre l'effondrement des prospections minières. Lecture de Kossi Éfoui et Sinzo Aanza », lors d'une Journée d'études interdisciplinaires « Espace(s) & Conflit(s) », organisée par les doctorants de l'équipe TELEM, à l'Université Bordeaux-Montaigne, en octobre 2018, à paraître sur le site de l'équipe TELEM.

DUPUY Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé – Quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil, 2002.

ECOLITT, Projet régional, Université d'Angers, 2014-2016, URL : <http://ecolitt.univ-angers.fr/fr/la-recherche-en-litterature-environnementale/le-projet-regional-ecolitt-2014-2016.html>

ESCOBAR Arturo, *Sentir-penser avec la terre. Une écologie au-delà de l'Occident*, [trad. Roberto Andrade Pérez, Anne-Laure Bonvalot, Ella Bordai, Claude Bourguignon et Philippe Colin], Paris, Seuil, 2018.

FERDINAND Malcom, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019.

FOUCAULT Alain et RAOULT Jean-François, *Dictionnaire de géologie*, Paris, Masson, 1980.

GLOWCZEWSK Barbara, « Réimaginer la terre avec les peuples autochtones », *Les Terrestres* [en ligne], 10 mars 2020. URL : <https://www.terrestres.org/2020/03/10/reimaginer-la-terre-avec-les-peuples-autochtones/>

GORGERAT Fabrice, « Documentaire *Blanche/Katrina*, entre art et sciences », 2016. URL : <https://vimeo.com/187031897>

GUEST Bertrand, *Révolution dans le cosmos. Essais de libération géographique : Humboldt, Thoreau, Reclus*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

HACHE Émilie et LATOUR Bruno, « Morale ou Moralisme ? : Un exercice de sensibilisation », in *Raisons politiques : études de pensée politique*, n°34, mai, 2009, p. 143-166. URL : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/106-HACHE-MORALE-FR.pdf>

HEISE Ursula, *Sense of Place and Sense of Planet : The Environmental Imagination of the Global*, New-York (USA), Oxford University Press, 2008.

HOLTER Julie, « "Mon mode de résistance s'appelle poésie". Pensée écopoétique de Michel Deguy », in *La pensée écologique et l'espace littéraire, Figura*, vol. 36, Montréal [Observatoire de l'imaginaire contemporain], 2014, p. 51-64. URL : http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/60112/documents/cf36_04.pdf

HORNBORG Alf, *Global Ecology and Unequal Exchange. Fetishism in a zero-sum world*, Routledge, 2011.

JAQUIER Claire, « Écopoétique : un territoire critique », *Fabula*, Atelier de théorie littéraire, Dossier « Écopoétique », 2015, URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique

KEUCHEYAN Razmig, *La Nature est un champ de bataille*, Paris, Éditions La Découverte, 2014.

KULLBERG Christina, « L'écriture arborescente de la Caraïbe : esquisse d'une écopoétique en situation », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11 « Écopoétiques », dir. Alain Romestaing, Pierre Schentjes et Anne Simon, 2015. URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.02/966>

LATOUR Bruno,

Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique, Paris, La Découverte, 2015.

« Esquisse d'un Parlement des choses », *Écologie & politique*, n° 56, 2018/1, p. 47-64. URL : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-50-PARLEMENT-republication.pdf>

Où atterrir ? Comment s'orienter en politique, Paris, Éditions La Découverte, 2017.

LAURE Charlotte, « "La liberté pousse dans la forêt", enracinement d'une généalogie marronne dans *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant », Journée d'étude « Paysages littéraires : nature, écologie et écocritique dans les littératures caribéennes », organisée par l'association CARACOL (Observatoire des littératures caribéenne, 13-14 juin 2019, inédit. URL : https://www.fabula.org/actualites/paysages-litteraires-nature-ecologie-et-ecocritique-dans-les-litteratures-caribeennes_91093.php

LEOPOLD Aldo,

Almanach d'un comté des sables [1949], trad. Anna Gibson, Paris, Flammarion, 2000.

La conscience écologique, trad. Pierre Madelin, Marseille, Wildproject, 2013.

LOVELOCK James,

La Terre est un être vivant, l'hypothèse Gaïa, [1981], trad. Paul Couturiau et Christelle Rollinat], Paris, Flammarion, 1997.

La Revanche de Gaïa : Préserver la planète avant qu'elle ne nous détruise [2006], Paris, éditions J'ai lu, 2008.

MONSAINGEON Baptiste, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017.

MORIZOT Baptiste, *Sur la piste animale*, Paris, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2018.

NAESS Arne, *Ecology, Community and Lifestyle*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

NAESS Arne, *Vers l'écologie profonde*, Marseille, Wildproject, 2009.

NEYRAT Frédéric, *Biopolitique des catastrophes*, Paris, 2008.

PARÉ François, « Le défi de la fragilité. Pour une écologie des langues et des cultures du monde », conférence à l'Inalco, 10 avril 2019.

PIGNARRE Philippe et STENGERS Isabelle, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenchantement*, Paris, La Découverte, 2007.

PLINE l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Paris, Éditions Riveneuve, 2009.

POSTHUMUS Stéphanie, « Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres », *Mosaic : a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, University of Manitoba, vol. 44, no 2, 2011.

ROBERT Sandrine, « Le paysage comme trace : un laboratoire pour le concept de résilience », séminaire à l'EHESS, 2019. URL : <https://enseignements-2018.ehess.fr/2018/ue/620/>

ROMAN Philippe, « Echange écologique et inégalités économiques », Recension d'Alf Hornborg, *Global Ecology and Unequal Exchange. Fetishism in a zero-sum world*, pour le Veblen Institute, février 2013, URL : http://www.socioeco.org/bdf_fiche-document-1859_fr.html

ROMESTAING Alain, SCHOENTJES Pierre et SIMON Anne, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11

- « Écopoétiques », dir. Alain Romestaing, Pierre Schentjes et Anne Simon, 2015. URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01/997>
- ROSA Hartmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, Éditions La Découverte, 2018.
- SASSEN Saskia, *Expulsions. Brutalité et complexité de l'économie globale*, trad. Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 2016.
- SCHOENTJES Pierre,
- Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015.
- « Texte de la nature et nature du texte. Jean-Loup Trassard et les enjeux de l'écopoétique en France », *Poétique*, 2010/4 (n° 164), p. 477-494. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-poetique-2010-4-page-477.htm>
- « "Monsanto Méphisto, Bayer l'enfer" : La Malchimie de Gisèle Bienne. De la littérature plutôt que des slogans », Actes du colloque international « Au-delà du déchet. Littérature et sciences sociales en dialogue » (Université de Tours, 19-21 novembre 2019), Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître.
- SERRES Michel,
- Le Contrat Naturel*, Paris, Flammarion, 1992.
- Statues*, Paris, Flammarion, 2014.
- SERVIGNE Pablo et STEVENS Raphaël, *Comment tout peut s'effondrer, petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Seuil, 2015.
- SIGN MORRISON Susan, *Literature of Waste. Material Ecopoetics and Ethical Matter*, New York, Éd. Palgrave Macmillan, 2015.
- SIMON Anne, in Denis Bertrand et Raphaël Horrein, « Entretien sur la zoopoétique avec Anne Simon – Animaux, animots : « ce n'est pas une image ! » », *Fabula / Les colloques*, La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5368.php>
- SKINNER Jonathan Skinner, *Ecopoetics*, n° 1, 2001.
- STENGERS Isabelle Stengers et DEMORCY Dider, « Parce que la terre parle », *Comment la terre s'est tue, Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2013.
- STONE Christopher Stone « Should Trees Have Standing ? », *Southern California Law Review*, vol. 59, n° 1, 1972, p. 1-154.
- SUBERCHICOT Alain, *Littérature et environnement*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- SWALLOW RICHARDS Ellen Henrietta, *Euthenics : The Science of Controllable Environment* [1910], Whitefish, Kessinger Publishing, 2010.
- TASSIN Jacques, *À quoi pensent les plantes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2016.
- TCHIVOUNDA Guillaume Pambou, « L'interdiction de déverser des déchets toxiques dans le Tiers Monde : le cas de l'Afrique », In: *Annuaire français de droit international*, volume 34, 1988. p. 709-725. URL : www.persee.fr/doc/afdi_0066-3085_1988_num_34_1_2865

VIGY Marie, « La saisie et l'échappée : enjeux de la représentation animale dans l'œuvre d'Henri Michaux », Colloque « L'animal et l'humain. Représenter et interroger les rapports interspèces », organisé par CRILCQ / Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université de Montréal, 11 avril 2018, [Document audio]. URL : http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/audio/coll_20180411_c06_marievigy.mp3

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales, Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF, 2009.

ZASK Joëlle, *Quand la forêt brule*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

ZoneZadir Collectif,

« Pour une écopoétique postcoloniale », Projet innovant, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (janvier 2018-décembre 2019). URL : <https://www.thalim.cnrs.fr/programmes-de-recherche/programmes-subventionnes/article/pour-une-ecopoetique-postcoloniale>

« Pour une écopoétique transculturelle », *Littérature*, dossier écopoétique transculturelle, collectif ZoneZadir, à paraître. URL : <https://zonezadir.hypotheses.org/dossier-ecopoetique-transculturelle>

Articles de presse

« Environnement : Suicide collectif de mille baleines », *Le Monde*, 25 avril 1987. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/04/25/environnement-suicide-collectif-de-mille-baleines_4054929_1819218.html

HESMATI Mandi, « Pourquoi les cétacés s'échouent sur les plages ? », *Ouest France*, 22 juillet 2019, URL : <https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/data/57705/reader/reader.html#!preferred/1/package/57705/pub/83415/page/7>

THÉORIES FÉMINISTES ET ÉCOFÉMINISTES

BAGIEU Pénélope, *Culottées - Des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent*, Tome 1, Paris, Gallimard BD, 2016.

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe*, tome 1, Paris, Gallimard, 1949.

CHEMAIN Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

DWORKIN Andrea, *Les femmes de droite*, [Right-Wing Women, 1983], trad. Right-wing women, Montréal (Québec), Éditions du remue-ménage, 2016.

FEDERICI Silvia, *Caliban et la sorcière*, Genève, Entremonde, 2014.

HACHE Émilie, « Introduction : Reclaim Ecofeminism! », dans Émilie Hache (dir.), *Reclaim ! Anthologie de textes écoféministes*, Paris, Éditions Cambourakis, 2016, p. 15.

HARAWAY Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature* [1991], Arles, Actes Sud, 2009.

HARPIN Tina et D'ORLANDO Natacha, « Jardins créoles, diasporas et sorcières : lectures de l'écoféminisme caribéen », *Littérature*, « dossier écopoétique transculturelle » par le collectif ZoneZadir, à paraître.

LARRÈRE Catherine,

« Au-delà de l'humain : écoféminismes et éthique du *care* », in : Vanessa Nurock (coord.), *Carol Gilligan et l'éthique du care*, Paris, PUF, 2010, p. 151-174. Voir aussi Carol Gilligan, *Une voix différente, Pour une éthique du care*, [In *A Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press, 1982], Trad. Revue Vanessa Nurock, Paris, Champs Flammarion, 2008.

« L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 22, 2012, Écologiques. Enquêtes sur les milieux humains, p. 105-121.

« Faire droit au vivant », *Revue Délibérée*, n° 8, 19 mars 2020. URL : <https://blogs.mediapart.fr/revue-deliberee/blog/190320/faire-droit-au-vivant>

MERCHANT Carolyn, *Reinventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture*, Londres, Routledge, 2004.

PAPERMAN Patricia, « Éthique du *care* : un changement de regard sur la vulnérabilité », *Gérontologie et société*, 2010/2, vol. 33, n° 133, p. 51-61. URL : <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2010-2-page-51.htm>

PRECIADO Paul B., « Nous étions sur le point de faire la révolution féministe... et puis le virus est arrivé », *Bulb Libération*, 27 avril 2020. URL : <https://bulb.liberation.fr/edition/numero-2/nous-etions-sur-le-point-de-faire-la-revolution-feministe/>

RWANIKI Drocella M., *L'Inscription féminine ; le roman de Sony Labou Tansi*, Yaoundé/Ivry, Nouvelles du Sud, 1998.

STANTON Elizabeth Cady,

Eighty Years and More : Reminiscences 1815-1897 [1898], New-York, Simon & Schuster, 2020.

« Discours d'Elizabeth Cady Stanton sur les droits de la femme, septembre 1848 », in : Claudette Fillard, *Elizabeth Cady Stanton. Naissance du féminisme américain à Seneca Falls*, Lyon, ENS Editions, 2009.

TAUBIRA Christiane,

« Il est temps que les hommes fassent l'expérience de la minorité », entretien avec Justine Rastello, *Libération*, 28 janvier 2018. URL : https://www.liberation.fr/france/2018/01/28/christiane-taubira-il-est-temps-que-les-hommes-fassent-l-experience-de-la-minorite_1625775

Entretien télévisé, émission *On n'est pas couché*, France 2, 9 juin 2018, 15'50"-16'50". URL : https://www.youtube.com/watch?v=ERLcb33C_YY

VERGÈS Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.

WITTIG Monique,

Les Gérillères, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

Article de presse

« Le prix Nobel de la paix honore la lutte pour la sécurité et le droit des femmes », RFI, 7 octobre 2011, URL : <http://www.rfi.fr/afrique/20111007-le-combat-le-droit-femmes-recompense-le-prix-nobel-paix>

LINGUISTIQUE, STYLISTIQUE, POÉTIQUE

Grammaire et linguistique

ABOUDA Lotfi, SKROVEC Marie, « Grammaticalisation du futur périphrastique en français contemporain : une résistance normative ? », Colloque international d'études romanes « Normes et grammaticalisation : le cas des langues romanes », Nov 2015, Sofia, Bulgarie, Archives ouvertes halshs-01318795. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01318795/document>

BARTNING Inge,

« La préposition *de* et les interprétations possibles des syntagmes nominaux complexes. Essai d'approche cognitive », in Anne-Marie Berthonneau et Pierre Cadiot (dir.), *Les Prépositions : méthodes d'analyse*, Villeneuve d'Escq, Presses Universitaires du Septentrion, 1993.

« Éléments pour une typologie des SN complexes en *de* en français », *Langue française*, « Un bien grand mot *de*. De la préposition au mode de quantification », n° 109, 1996, p. 29-43.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

CADIOT Pierre, *Les prépositions abstraites en français*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.

CHAROLLES Michel *La référence et les expressions référentielles en français*, Gap/Paris, Ophrys, 2002.

DUBOIS Jean et alii., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1972.

ENGLEBERT Annick, *Le « petit mot » DE*, Genève, Droz, 1992.

GARDES TAMINE Joëlle, *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2011.

LEFEUVRE Florence, « La temporalité dans les nominalisations prédicatives », *La phrase averbale : Délimitations et caractéristiques*, Lefeuvre éd., *Verbum*, XXVI, n°4, 2004, p. 311-326. URL : <https://halshs-archives-ouvertes.fr/halshs-00138100>

LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1994.

MAINGUENEAU Dominique, *Précis de grammaire pour les concours*, Paris, Dunod, 1994.

MELIS Ludo, *La préposition en français*, Paris, Ophrys, 2003.

MOIGNET Gérard, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1974.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

RIEGEL Martin, « Présentation », *Langue française*, n° 57, 1983, « Grammaire et référence », Georges Kleiber et Martin Riegel (dir.), p.3. URL : http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_57_1_5153

VENDLER Zeno, « Verbs and Times » [1957], repris dans Z. Vendler, *Linguistics in Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press, 1967, p. 97-121.

Stylistique et poétique

BAILLY Jean-Christophe, *L'élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2015.

BALLY Charles,

Traité de stylistique française, 1909.

Le Langage et la vie, Paris, Droz, 1952.

Linguistique générale et linguistique française, Berne, A. Franke, 1965.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Seuil, 1984 : voir notamment « Le bruissement de la langue », p. 99-102. BERGOUNIOUX Pierre, *Le style comme expérience*, Paris, Éditions Olivier, 2013.

CAHNÉ Pierre, *Lectures lentes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

CERTEAU Michel de, *Le Parler angélique. Figures pour une poétique de la langue.*, dans Actes sémiotiques, Documents VI, 54, Besançon, Institut National de la Langue Française, 1984.

COLLOT Michel Collot,

L'Horizon fabuleux, 1988, Corti.

« L'Espace des figures », in Michel Collot (dir.), *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF. URL : <https://www.cairn-int.info/la-poesie-moderne-et-la-structure-d-horizon--9782130552949-page-229.htm>

« Points de vue sur la perception des paysages », *Espace géographique*, tome 15, n°3, 1986. URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144

COMBE Dominique, *La Pensée et le Style*, Paris, Éditions Universitaires, 1991.

DEGUY Michel, « Où est passée la comparaison. Question à Juan Manuel Garrido », *Po&sie*, 2014/3 (N° 149-150), p. 239-242. URL, consulté le 29 mai 2020 : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2014-3-page-239.htm>

DESSY Clément, VAN NUIJS Laurence, STIÉNON Valérie, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? », *CONTEXTES* [En ligne], n° 18, 2016. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6263>

FONTAINE-DE VISSCHER Luce, « Métaphore et référence dans la poétique de Jakobson », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 77, n° 36, 1979, p. 509-527. URL : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1979_num_77_36_6070

- FOUCAULT Michel, « Une esthétique de l'existence », entretien avec A. Fontana, *Le Monde*, 15-16 juillet 1984, p. XI.
- GARRIDO Juan Manuel, « La poésie du monde », *Po&sie*, 2014/3 (N° 149-150), p. 233-238. URL : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2014-3-page-233.htm>
- GENETTE Gérard,
- Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.
- Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972.
- JOUBE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.
- MACÉ Marielle,
- Styles. Critique de nos formes de vie.*, Paris, Gallimard, 2016.
- « Nous : rouvrir la scène pronominale », séminaire « Nous-nous », séance sur le poème « En laisse » de Dominique Fourcade (1938), Paris, EHESS., 1/12/17.
- « Politique des prépositions », séminaire « Dépeupler, repeupler. Littérature, politique, environnement », à l'EHESS, 2018-2019.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MESCHONNIC Henri, « L'Oralité, poétique de la voix », in Nicole Revel et Diana Rey-Hulman (dir.), *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 83-107.
- MOLINIÉ Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993.
- MURAT Michel,
- L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002.
- « Penser l'image », séminaire, « Approches de la poésie contemporaine : arrêt sur l'image », 30 janvier 2018, Paris IV-Sorbonne.
- PHILIPPE Gilles,
- « La modernité linguistique de *Madame Bovary* », *Modern Language Notes*, vol. CXXII, n° 4, septembre 2007, p. 735-745.
- « Stylistique du XIXème sur Maupassant », cours d'agrégation, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2012-2013.
- RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- SALCEDO DAVAL Mélynda, « L'anaphore résomptive avec recatégorisation », Colloque Choix Des Mots (CDM 2015), Octobre 2015, Poitiers, France. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01362350v2/document>
- SCHAEFFER Jean-Marie, « La stylistique littéraire et son objet », *In : Littérature*, n°105, 1997, p. 15. URL : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1997_num_105_1_2429
- SPITZER Leo, *Études de style*, [précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* par Jean Starobinski], trad. Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

VOUILLOUX Bernard, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond », *Impressionnisme et littérature* [en ligne], Gérard Gengembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc (dir.), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012. URL : <http://books.openedition.org/purh/868>

LITTÉRATURES POSTOCOLONIALES : CRITIQUES

ADJIL, Bachir Adjil, « Devésa, Jean-Michel (dir.), *Magie et écriture au Congo* », *In : Cahiers d'études africaines*, vol. 35, n°140, 1995, Encrages, p. 941-942. URL : www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1995_num_35_140_1891_t1_0941_0000_2

ALEXIS Jacques Stephen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, n° spécial 8-9-10, juin-novembre 1956.

ARNOLD Albert James, *La Littérature antillaise entre histoire et mémoire 1935-1995*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, [The Empire Writes Back, 1989], trad. Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

CASANOVA Pascale, « La guerre de l'ancienneté ou il n'y a pas littérature d'identité nationale », *in* Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives*, Paris, Raisons d'agir, 2011, p. 11-31.

CHALAYE Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2004.

CHAVOZ Ninon, *Éloge des ratés. Huit portraits de l'auteur francophone en encyclopédiste*, Paris, Hermann éditions, coll. « Fictions pensantes », 2020.

DESQUILBET Alice, « Défense et illustration de la spiritualité comme esthétique littéraire. Le cas des littératures africaines. », Recension de *Littératures africaines et spiritualité*, Pierre Halen et Florence Paravy (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, *COnTEXTES* [en ligne], 19 Novembre 2018, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6739>

DESQUILBET Alice et PEGHINI Julie, « Manstina sur Scène 2019 : Quand la rue politise le festival. L'exemple des mises en scène de *Hamlet* de Shakespeare par David Bobée et de *Au cœur des hommes*, un hommage à Savorgnan de Brazza par John Ottavi », *in* (coord.) Elara Bertho, Aurore Desgranges et Maëline Le Lay, « Théâtre et parole politique dans l'espace public », *Cahiers de Littérature Orale*, (à paraître en 2021).

DEVÉSA Jean-Michel, « Le Congo des merveilles : surréalisme, magie et conception poétique du monde », dans : Jean-Michel Devésa (dir.), *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994.

DUBREUIL Laurent,

L'Empire du langage, Paris, Herman éditeurs, 2008.

« Anachronisme et événement », i n Anthony Mangeon (dir.), *L'empire de la littérature. Penser l'indiscipline francophone avec Laurent Dubreuil.*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2016.

GARNIER Xavier,

La Magie dans le roman africain, Paris, PUF, 1989.

L'Éclat de la figure. Étude sur l'anti-personnage de roman, Bruxelles, P.I.E. - Peter Lang, 2001.

GLISSANT Édouard, « Chacun de nous peut faire une anthologie du Tout-monde », *Les Nuits de France Culture*, France Culture, 21/02/2016, 10'15". URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/edouard-glissant-chacun-de-nous-peut-faire-une-anthologie-du>

GLISSANT Glissant et NOUDELMANN François *L'Entretien du monde*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Littérature Hors Frontière », 2018.

JAMESON Frédéric, « La littérature du Tiers-monde à l'époque du capitalisme multinational », [Social Text, 1986], i n Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives*, Paris, Raisons d'agir, 2011, p. 33-71.

KAFKA Franz, *Journal*, dans *œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1983 t. III.

LEFILLEUL Alice, d'Alice Lefilleul, « Le griot maître de la parole », Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2010, (non publié).

MALROR Sarah, « Aimé Césaire, Un homme une terre », documentaire INA, 1976. URL : <https://videotheque.cnrs.fr>

MARTIN-GRANEL Nicolas,

Rires Noirs. Anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain, Paris, Éditions Sépia, 1991.

« Magie-fictions animales », i n Jean-Michel Devésa (éd.), *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 38-45.

PARAVY Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999.

PARISOT Yolaine et PLUVINET Charline Pluvinet, « Avant-propos : Force et vertu de la fiction face à l'histoire immédiate. Pour un récit transnational du temps présent », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016.

PARISOT Yolaine,

« Fictions de passing, scénographies genrées des "contre-littératures" face au storytelling des dominants », Journées d'études « Face au storytelling du dominant: pratiques contre-narratives au prisme du genre et du fait colonial », Université Paris-Sorbonne, avril 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=COsLQoAFtcE>

Regards littéraires haïtiens. Cristallisations de la fiction-monde, Paris, Classiques Garnier, 2018.

RIFFARD Claire, « Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques », *Lianes*, Lianes Association, 2006, p.1-10. Voir aussi sur le site internet de l'ITEM, URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=207602>

TCHIVELA Tchichelle, *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988.

LITTÉRATURE : CRITIQUES

ASTRUC Rémi, *Nous ? L'Aspiration à la communauté et les arts*, Versailles, RKI Press, 2015.

BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BRETON André, *Le Manifeste du Surréalisme*, Poisson soluble, Paris, éditions du Sagittaire, 1984.

BRUNEL Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004.

DAMASIO Alain,

« Rencontre avec Alain Damasio », émission *Mauvais Genres*, France Culture, 4 mai 2019, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/mauvais-genres/rencontre-avec-alain-damasio-0>

« quels langages pour quel monde », émission *La Grande Table*, France Culture, 1er novembre 2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/quels-langages-pour-quels-mondes>

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes* [1978], Gallimard, 2006.

LEIRIS Michel, *Essai sur le Merveilleux dans la littérature occidentale*, Bruxelles, Éditions Didier Devillez, 2000

MABILLE Pierre, *Le Merveilleux*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1992.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Editions Slatkine, 2007.

« "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox Poetica* [revue en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>

MOCKEL Albert, *Propos de littérature*, [1984], Paris, Honoré Champion, 2009.

REIBEL Emmanuel et HUSSHERR Cécile, *Figures bibliques, figures mythiques : ambiguïtés et réécritures*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003.

SCHEEL Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.

SUCHET Myriam, *Indiscipline !*, Montréal (Québec), Éditions Nota bene, coll. « Indiscipline », 2016.

VERNANT Jean-Pierre, *L'Univers des dieux et des hommes*, Paris, Seuil, 1999.

Anthropologie

FALGAYRETTES-LEVEAU Christiane, « Présence des esprits », *in* Christiane Falgayrettes-Leveau (dir.), *Afriques, artistes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Dapper, 2018, p. 32-33.

GODDARD Jean-Christophe, « Ce que le Noir connaît du monde blanc. Éléments d'afro-anthropologie critique des Blancs », dans Corpus Africana Vidéo, par Alexandra Mönkemöller, 18 novembre 2018, URL : <https://europolomem.hypotheses.org/6137> ; https://www.academia.edu/37716917/Ce_que_le_Noir_connaît_du_monde_blanc_Éléments_de_contre_anthropologie_critique_du_Souverain_moderne_en_Afrique_centrale

IKO KABWITA Kabolo, *Le royaume Kongo et la mission catholique, 1750-1838, du déclin à l'extinction*, Paris, Khartala, 2004.

MARTIN-GRANEL Nicolas, « "Abracadabrazza" ou le roman du Mémorial Pierre Savorgnan de Brazza », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], n° 197, 2010, URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/15859>.

RESCOVA Joaquim Pedro Neto, « Le Corps Résistant du Langage Culturel Bantu : vers une compréhension des pratiques culturelles marginalisées de la Société Angolaise. Le cas du Mariage Traditionnel Kongo », soutenue à l'Université de Strasbourg en 2015.

TONDA Joseph, « Le Mausolée Brazza, corps mystique de l'État congolais ou corps du "négatif" », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 198-199-200 | 2010, mis en ligne le 02 janvier 2013, consulté le 28 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/16375>

YENGO Patrice,

La Guerre civile du Congo-Brazzaville 1993-2002. « Chacun aura sa part », Éd. Karthala, 2006.

Les Mutations sorcières dans le Bassin du Congo. Du ventre et de sa politique, Paris, Karthala, 2016.

« L'autre du prophétisme congolais », *Continents manuscrits* [En ligne], 12 | 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coma/3897>.

Histoire et économie

BAT Jean-Pierre, *La Fabrique des « Barbouzes ». Histoire des réseaux Foccart en Afrique.*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2015.

BRAECKMAN Colette *Le Dinosaur : le Zaïre de Mobutu*, Paris, Fayard, 1992.

COQUERY-VIDROVITCH Catherine, *Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires, 1898-1930* [1972], Paris, Éditions de l'EHESS, 2001.

KOULA Yitzhac, *Pétrole et violences au Congo-Brazzaville. Les suites de l'affaire Elf*, Paris, L'Harmattan, 2006.

LE COUR GRANDMAISON Olivier,

« Chemin de fer Congo-Océan : Spie-Batignolles doit rendre des comptes », les blogs de Médiapart [en ligne], 24 mai 2013, URL : <https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/240513/chemin-de-fer-congo-ocean-spie-batignolles-doit-rendre-des-comptes>

« Congo-Océan », Conférence à l'Institut français de Brazzaville, 14 décembre 2018, festival Manstina sur scène.

MALONGA Ferdinand et SAUL Samir, « ELF-ERAP et le Congo : les vicissitudes d'un mariage de raison (1968-1978) », *Histoire, économie & société*, 2010/2 (29e année), p. 109-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-histoire-economie-et-societe-2010-2-page-109.htm>

NKAY MALU Flavien, « L'Église catholique, le peuple et l'État dans la République démocratique du Congo (1960-1990) », in Philippe Delisle et Marc Spindler (dir.), *Les relations Église-État en situation postcoloniale*, Paris, Khartala, 2003.

THIL Tristan et BAILLY Vincent (dessinateur), *Congo 1905, Le Rapport Brazza, le premier secret d'Etat de la « Françafrique »*, Paris, Éditions Futuropolis, 2018.

VERSCHAVE François-Xavier, *L'envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo Brazzaville et en Angola*, Agone, 2001.

Géographie

AUDOYNAUD Charlotte et DESQUILBET Alice, « Le milieu lacustre tropical : morphologie, enjeux hydrologiques et environnementaux. L'exemple du lac Malawi », Dossier de licence 3, Cours sur les milieux tropicaux, M. Cossart, Université Paris I, 2009-2010.

BERGONZINI Laurent, *Bilan hydrique des lacs du rift est-africain (Kivu, Tanganyika, Rukwa et Nyassa)*, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Ann. Sci. Géol., n° 103, 1998.

TOUCHART Laurent, *Les lacs. Origine et morphologie*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Magazine *GÉO*, n° 403, Spécial Afrique, septembre 2012.

Articles de presse (par ordre chronologique)

DUPONT Stéphane, « Le Congo compte sur son pétrole et le FMI », *Les Échos*, 12 novembre 1996. URL : <https://www.lesechos.fr/1996/11/le-congo-compte-sur-son-petrole-et-le-fmi-845217>

« RFI - Décryptage de la stratégie africaine d'Elf : les Etats africains concernés (Congo-Brazzaville) (extrait de l'ordonnance de renvoi) », Article publié le 29/01/2003, URL : www1.rfi.fr/actufr/articles/037/article_20564.asp

« Pierre Savorgnan de Brazza, explorateur italien (1852-1905) », émission *Une vie, une œuvre*, France Culture, le 23/08/2014 (rediffusion), URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/pierre-savorgnan-de-brazza-explorateur-italien-1852-1905-rediffusion-de>

« L'uranium des bombes atomiques venait du Congo belge », *Le Vif*, 8/08/2015. URL : https://www.levif.be/actualite/belgique/l-uranium-des-bombes-atomiques-venait-du-congo-belge/article-normal-409221.html?cookie_check=1562916741

DESCAMPS Élodie, « Kimpa Vita, étoile révolutionnaire et "Jeanne d'Arc du Kongo" », *Jeune Afrique*, 7/03/2018. URL : <https://www.jeuneafrique.com/444727/societe/kimpa-vita-lespoir-kongo/>

« Le pétrole congolais d'Elf, huile de la Françafrique », *Le Monde*, 10/04/2018, URL : http://www.lemonde.fr/evasion-fiscale/article/2018/04/10/le-petrole-congolais-d-elf-huile-de-la-francafrique_5283337_4862750.html

« Congo-Brazzaville : le FMI au chevet de la dette congolaise », *Jeune Afrique*, 13/04/2018, URL : <http://www.jeuneafrique.com/551306/economie/congo-brazzaville-le-fmi-au-chevet-de-la-dette-congolaise/>

BAMAN MOORE Prince, « Mantsina 2019 : Projection du film Kongo de Hadrien La Vapeur et Corto Vaclav », pour l'atelier *Les Bruits de Mantsina*, URL : <https://festivalmantsina.wordpress.com/2019/12/21/mantsina-2019-projection-du-film-kongo-de-hadrien-la-vapeur-et-corto-vaclavmantsina>

Ressources filmiques et radiophoniques

« Afrique (1/5) : Congo bolingo, la belle époque de la rumba sur les deux rives du fleuve », émission *Continent musique d'été*, France culture, 6/08/2012. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/continent-musiques-dete-multidiffusion/afrique-15-congo-bolingo-la-belle-epoque-de-la>

« On les encercle ! », Festival Mantsina sur Scène, 2013-2014, un reportage de Julie Peghini, avec le témoignage d'Amélie Thérésine, 8'. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=udONa85LcLA&feature=youtu.be>

« RDC : Goma la volcanique, entre résignation et révolte », France 24, 19 décembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=A9nyfHB9qJI>

« Destins de la rumba congolaise », *Continents musiques*, France Culture, 27/01/2018, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/continent-musiques/destins-de-la-rumba-congolaise>

Kongo, Hadrien La Vapeur et Corto Vaclav, film-documentaire, 1h10, projection dans le cadre du festival Mantsina sur Scène, 19 décembre 2019 (à 22h, à Matour, Makélékélé, 1er arrondissement de Brazzaville).

Falila Gbadamassi, *Afrique France Télévisions*, 15/03/2020, URL : https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/culture-africaine/kongo-l-apotre-medard-est-une-sort-de-casque-bleu-mystique-explique-le-cineaste-hadrien-la-vapeur_3864415.html

Chansons citées

FRANKO, « Liberté ».

MOUKAKA Franklin et DIBANGO Manu, « Pont sur le Congo ».

ROCHEREAU Tabu Ley, « *Mokola na kokufa* », « *Lisanga ya Bambanda* ».

Liens internet

Site internet de la Compagnie Française du Haut et du Bas-Congo, (CFHBC), Groupe Société financière du Congo français, mis en ligne en 2014, modifié en 2019. URL : http://entreprises-coloniales.fr/afrique-equatoriale/Haut_et_Bas-Congo.pdf ;
http://entreprises-coloniales.fr/afrique-equatoriale/Proprietaire_Kouilou-Niari.pdf

Encyclopédie libre Wikikongo, créée par le groupe linguistique kôngo qui réunit des membres de l'aristocratie spirituelle. URL : <http://fr.wikikongo.net/index.php/Mbongi>

OUVRAGES HISTORIQUES, ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES

AMIN Samir Amin, *Pour un monde multipolaire*, Paris, Syllepse, 2001.

BLONDIAUX Loïc, « Kantorowicz (Ernst), Les deux corps du Roi », *Politix*, vol. 2, n° 6, Sylvain Bourmeau, Dominique Cardon, Annie Collovald et Jean-Philippe Heurtin (dir.), « Les liaisons dangereuses. Histoire, sociologie, science politique », Printemps 1989, p. 84-87. URL : https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1989_num_2_6_2102

BERSTEIN Serge et MILZA Pierre,

Histoire du XXème siècle, tome 2 « 1945-1973 Le monde entre guerre et paix », Paris, Hatier, 2004.

Histoire du XXème siècle, tome 3 « 1973 à nos jours : Vers la mondialisation », Paris, Hatier, 2004.

BRAUDEL, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme : XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1979.

DIOP Cheikh Anta, *Nations Nègres et Culture : De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*, Paris, Présence Africaine, 1979.

DUFOUR Dany-Robert, *La Cité perverse. Libéralisme et pornographie*, Paris, Denoël, 2009.

ESCOBAR Arturo, « L'invention du développement » [« The Invention of Development », *Current History*, vol. 98, n° 631, novembre 1999, p. 382-387], trad. Gilles Renaud, *Dial* [en ligne], URL : <http://www.alterinfos.org/spip.php?auteur5>.

ETTE Otmar, *Transarea : Une Histoire Littéraire De La Mondialisation* [*TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin/Boston, w. de Gruyter, 2012], trad. Chloé Chaudet, Paris, Classiques Garnier, 2019.

HIRIBARREN Vincent, « L'origine africaine du coca-cola », 18 octobre 2015, *Libération*, blog « Africa4. Regards croisés sur l'Afrique » [en ligne]. URL : <http://libeafrica4.blogs.liberation.fr/2015/10/18/lorigine-africaine-du-coca-cola/>

JAMESON Frederic,

« Future City », *New left review*, n° 21, 2003.

« Une nouvelle interprétation du Capital », *Revue Période*, 2014, URL : <http://revueperiode.net/une-nouvelle-interpretation-du-capital/>

JAPPE Anselm,

« Le "côté obscur" de la valeur », *La Découverte*, « Revue du MAUSS », 2009/2 n° 34, p. 96-113, URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2009-2-page-96.htm>

Anselm Jappe, rencontre autour de la théorie de « la critique de la valeur », Blogs Médiapart, 8 juin 2017, Vidéo. URL : <https://blogs.mediapart.fr/jean-marc-b/blog/280517/la-critique-de-la-valeur-anselm-jappe-videos>

KANTOROWICZ Ernst, *Les deux corps du Roi*, Paris, Gallimard, 1989.

LANATA Xavier Ricard, *La tropicalisation du monde*, Paris, PUF, 2019.

LELART Michel, « La Zone Franc face à Maastricht », dans *Tiers-Monde*, tome 34, n° 136, « L'Europe et le Tiers Monde », 1993, p. 883, URL : https://www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1993_num_34_136_4808

LUCAS Rafael, « Marronnage et marronnages », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 89 | 2002. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/1527>

MARX Karl, « la marchandise et la monnaie », *Le Capital, Critique de l'économie politique* [Quatrième édition allemande], ch.1, Livre I « Le procès de production du capital », Paris, PUF, 1993.

MBEMBE Achille, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020.

MIGNOLO Walter, *Local Histories – Global Designs : Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

MITTERRAND François et ORSENNA Érik, « Allocution prononcée par M. François Mitterrand président de la République à l'occasion de la séance solennelle d'ouverture de la 16ème conférence des chefs d'État de France et d'Afrique », La Baule, le 20 juin 1990. URL : <http://discours.vie-publique.fr/notices/887019400.html>

SAUVY Alfred, « Trois mondes, une planète », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 12, octobre-décembre 1986, p. 81 - 83, URL : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_12_1_1516

SINGARAVELOU Pierre, *Tianjin Cosmopolis. Une autre histoire de la mondialisation*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Univers historique », 2017.

SURET-CANALE Jean, « Maastricht contre l'Afrique », *L'Humanité*, 18 août 1992, URL : <https://www.humanite.fr/node/37950>

Ressources internet

Nations Unies, URL : https://www.un.org/securitycouncil/fr/search/country?field_member_state_value=COG

Guide du FMI [en ligne], URL : <https://www.imf.org/external/pubs/ft/exrp/what/fre/whatf.pdf>

Patrimoine mondial de l'UNESCO, Trinité et Tobago, URL : <https://whc.unesco.org/fr/list/1380>

« Offshore profond. Les pompes polyphasiques », site de la Compagnie pétrolière Total [en ligne]. URL : <https://www.ep.total.com/fr/domaines/offshore-profond/pompes-mpp-une-innovation-majeure-pour-le-transport-des-effluents-en-deep>

« Listopad 1989. Proletariát spoutaný sametovou trikolórou », Brochure du KpK tchèque, 1er septembre 2009, traduction française « Tchécoslovaquie novembre 1989 : le prolétariat enchaîné par le velours tricolore », Mouvement Communiste, 2010, p. 6. URL : https://mouvement-communiste.com/documents/MC/Booklets/BRHS2_VELV89_FR_VF_complet.pdf

OUVRAGES PHILOSOPHIQUES ET SOCIOLOGIQUES

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

DEBAISE Didier et STENGERS Isabelle, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », dans *Multitudes* n° 65, 2016/4, p. 82-89. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2016-4-page-82.htm>

DELEUZE Gilles,

Dialogues, avec Claire Parnet, Paris, Éditions Flammarion, 1977.

Critique et Clinique, Paris, Les éditions de Minuit, 1993.

L'Île déserte, textes et entretiens 1953-1974, édition préparée par David Laboujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

« Anti-Céipe et autres réflexions », cours à Vincennes, 27/05/1980, transcription Frédéric Astier, URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980.

DERRIDA Jacques, *Foi et savoir*, Paris, Seuil, 2001.

DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Édition électronique (ePub), Les Échos du Maquis, 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Phalènes. Essai sur l'apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2000.

LUSSAULT Michel, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017.

MACÉ Marielle, *Sidérer. Considérer. Migrants en France*, 2017, Paris, Éditions Verdier, 2017.

MENGUE Philippe, « Micropolitique », dans *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, dir. Robert Sasso et Arnaud Villani, Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps 2003.

RANCIÈRE Jacques, in Stan Neumann, « Le temps des ouvriers (2/4) - Le temps des barricades », Documentaire Arte, 2020, 29'. Voir aussi Jacques Rancière, « Préface », in : Pierre-Simon Ballanche, *Première sécession de la plèbe. Première partie de la Formule générale de l'histoire de tous les peuples, appliquée à l'histoire du peuple romain*, Rennes,

Éditions Pontcerq, 2017.

LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Pocket, 2017.

SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Nagel, 1970.

YENGO Patrice, « Vivre et penser avec des masques. Exercices de "vivantité" par temps de Covid-19 », Social Scientists Initiative Against Covid-19 in Cameroon. URL : <http://covid-19-cameroon.org/vivre-et-penser-avec-des-masques#page-content>

ZAOUI Pierre, « Coronavirus : on peut tenter d'être à la hauteur de ce qui nous arrive », *La Croix*, 15 mars 2020. URL : <https://www.la-croix.com/Debats/Forum-et-debats/Coronavirus-On-peut-tenter-detre-hauteur-nous-arrive-2020-03-15-1201084121>

Ressources internet diverses

« Comprendre le covid-19 avec un chercheur spécialiste des pathologies respiratoires », *Lundi Matin*, 23 mars 2020. URL : <https://lundi.am/Comprendre-le-covid-19-avec-un-chercheur-specialiste-des-pathologies>

BRAZ Adelino, « L'intraduisible en question : l'étude de la saudade », *RILUNE-Revue des littératures européennes*, 2006. URL : http://www.rilune.org/index.php?option=com_content&view=article&id=56:l-intraduisible-en-question-l-etude-de-la-saudade&catid=19&Itemid=106

OSEKI-DÉPRÉ Inês, « L a Saudade », *Les chantiers de la création* [En ligne], 1 | 2008. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/103>

ROUX Emmanuel de, « Les bronzes du Bénin, histoire d'un royaume », *Le Monde*, 17 octobre 2007, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/10/17/exposition-les-bronzes-du-benin-histoire-d-un-royaume_967905_3246.html.

« Bénin, cinq siècles d'art royal », exposition au musée du Quai Branly, octobre 2007-janvier 2008. URL : <https://francearchives.fr/fr/facomponent/46cfd30fdf761487e25ecaeb2aa44cda64eeae5>

OEUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

AANZA Sinzo, *Généalogie d'une banalité*, La Roque d'Anthéron, éditions Vents d'ailleurs, 2015.

AANZA Sinzo, Note sur facebook, 13 juillet 2020, URL : <https://www.facebook.com/csinzo>

AANZA Sinzo, « Je ne suis pas un artiste congolais », *Images populaires*, Juillet 2020, URL : <https://popularimages.org/fr/blog/je-ne-suis-pas-un-artiste-congolais/?fbclid=IwAR2UFYulLJ0tp1bT4XX-j3Rdo5vd4lBKXs2es0mKWeZmi6FPkHwxY2HtGu8>

AANZA Sinzo, MWANZA MUJILA Fiston, LABOU TANSI Sony, U TAM'SI Tchicaya, dans « "Le Fleuve commence ici", choix de textes », patchwork de textes d'écrivains des deux rives du Congo évoquant leur fleuve proposé par Nicolas Martin-Granel, *Continents manuscrits* [en ligne], 11 | 2018. URL : <http://journals.openedition.org/coma/2890>

- APOLLINAIRE Guillaume, « Nuits Rhénanes », *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1971.
- ARISTOPHANE, *Lysistrata*, Paris, Arléa, 2012.
- AUTRAN Joseph, *Poèmes de la mer*, Paris, Michel Lévy Frères - à la Librairie Nouvelle, 1875.
- BERGOUNIOUX Pierre, *Le Chevron*, Lagrasse, Verdier, 1996.
- BIENNE Gisèle, *La Malchimie*, Paris, Actes Sud, 2019.
- BRELEUR Ernest, CHAMOISEAU Patrick, DOMI Serge, DELVER Gérard, GLISSANT Édouard, PIGEARD DE GRUBERT Guillaume, PORTECOP Olivier, PULVAR Olivier, WILLIAM Jean-Claude, « Manifeste pour les “produits” de haute nécessité », *Le Monde*, 16 février 2009.
- CARÊME Maurice, « La tour Eiffel », *Le mâit de cocagne*, Paris, Armand Colin-Bourrelier, 1963.
- CÉSAIRE Aimé, *Une tempête*, Paris, Points, 1997.
- CÉSAIRE Aimé, « En guise de manifeste littéraire », *Tropismes*, n° 5, octobre 1942.
- CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.
- CONDÉ Maryse, *Moi, Tituba sorcière...*, Paris, Gallimard, 1988.
- DAMASIO Alain, *Les Furtifs*, Clamart, La Volte, 2019.
- DEGUY Michel, *Jumelages*, Paris, Seuil, 1978 Giorgio Agamben, *L'Usage des corps*, Paris, Seuil, 2015.
- DEVILLE Patrick, *Amazonia*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2019.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.
- GLISSANT Édouard, « Préface », dans : Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.
- HUGO Victor, *Les Contemplations* [1856], Nelson, Paris, 1911.
- HUGO Victor, *La Légende des siècles* [1883], Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2002.
- HUGO Victor, *Les Quatre vents de l'esprit* [1881], Paris, Ulan Press, 2012.
- HUGO Victor, *Les Châtiments* [1852], Paris, Éditions livre de Poche, 1973.
- LA BIBLE : *Genèse, Jean, Livre de l'Apocalypse, Jérémie*.
- MARIVAUX Pierre de, *La Colonie*, Paris, Nathan, 2018.
- MAXIMIN Daniel, *L'Isolé Soleil*, Paris, Seuil, 1981.
- MAXIMIN Daniel, « Cendre fertile », *L'invention des désirades*, Paris, Présence Africaine, 2000.
- MONTAIGNE Michel de, *Les Essais* [1580-1588], Paris, Pocket, 2009.

NIANGOUNA Dieudonné, *Sony chez les chiens*, suivi de *Blues pour Sony*, Paris, Acoria Éditions, 2016.

N'SONDÉ Wilfried, *Le cœur des enfants léopards*, Paris, Actes Sud, 2007.

OVIDE *Les Métamorphoses*, version bilingue en latin-français [en ligne], URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met01/M01-001-252.html>

PHELPS Anthony, *Moins l'infini*, Paris, Les Éditions français réunis, 1972.

PRUDHOMME René-François Sully, « La Falaise », *Stances et Poèmes*, 1866.

RACINE Jean, *Bérénice* [1670], Paris, Larousse, 2011.

RIMBAUD Arthur, « Le bateau ivre », *Poésies - Une saison en enfer – Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac* [1897], Paris, Hatier, 2012.

TURNER Joseph Mallord William, « Négriers jetant par-dessus bord les morts et les mourants, un typhon approche » [*« Slavers Throwing overboard the Dead and Dying, Typhoon coming on »*], Bosto (États-Unis), Musée des Beaux Arts, 1840.

U TAM'SI Tchicaya, *Les Méduses ou les Orties de mer*, Paris, Albin Michel, 1982.

U TAM'SI Tchicaya, « La Source », [adressé à Nicole de Pontcharra en 1988], *La Revue Noire*, n° 5, juin 1992, URL : <https://www.revue noire.com/tchicaya-u-tamsi-congo-brazzaville/>

Table des matières

Introduction	10
PARTIE 1 : LE MONDE TROUÉ DU CAPITALOCÈNE.....	35
Chapitre 1. L'écriture du Capitalocène dans <i>Machin la Hernie</i>.....	36
<i>1.1 Le complément du nom hernieux campe la Hernie dictatoriale.....</i>	<i>39</i>
1.1.1 La marque de la possession de la nation : appropriation hernieuse.....	40
1.1.2 La marque de l'omniprésence du ventre : dévoration hernieuse.....	43
1.1.3 La marque de la pornologie politique : soumission hernieuse.....	48
<i>1.2 Politique néolibérale et syntaxe hernieuse.....</i>	<i>51</i>
1.2.1 Extractivisme syntaxique.....	51
1.2.2 Expansion syntaxique du discours financier.....	55
1.2.3 Fragilisation syntaxique de la Hernie dans le système-monde capitaliste.....	58
1.2.4 De quoi la Hernie est-iel le nom ?.....	63
<i>1.3 Des complémentations écopoétiques contre les captations hernieuses.....</i>	<i>67</i>
1.3.1 Les êtres de la Terre contre la Hernie.....	67
1.3.2 Lutttes écoféministes.....	72
1.3.3 Résister en « petit frère du monde ».....	77
Chapitre 2. Les œuvres du Capitalocène : topos, personnages, images.....	82
<i>2.1 Le monde de la finance : le topos sonyen de la tractation sorcière.....</i>	<i>83</i>
2.1.1 Des noces d'argent.....	84
2.1.2 Des crimes à vendre.....	90
2.1.3 Des lieux marchandés	101
<i>2.2 Les personnages-monstres du Capitalocène.....</i>	<i>107</i>
2.2.1 Petite bourgeoisie politique locale dans les romans.....	108
2.2.2 Exploitants locaux et investisseurs étrangers dans les pièces de théâtre.....	115
2.2.3 Organismes internationaux dans les poèmes.....	123
<i>2.3 Le motif du trou : du symbole de l'histoire coloniale à la métaphore extractiviste.....</i>	<i>129</i>
2.3.1 Le trou, chronotope de l'histoire coloniale.....	130
2.3.2 Pour une lecture extractiviste du trou.....	136
2.3.3 Les trous à venir ou le risque d'un « désastre planétaire » déjà en marche.....	145
Chapitre 3. Les complémentations nominales anticapitalistes.....	151
<i>3.1 Forger des phrases de dépossession.....</i>	<i>153</i>
3.1.1 Révéler « les projets de déshumanisation » dans les années 1980.....	154
3.1.2 Défétichiser « les économies de gâchis » dans les années 1990.....	158
3.1.3 Faire entrer la nature dans la danse mondiale.....	165
<i>3.2 Prophétiser la guerre des mondes.....</i>	<i>170</i>
3.2.1 Une nouvelle géographie mondiale.....	171
3.2.2 Une nouvelle sociologie mondiale.....	174
3.2.3 La fin de la comédie capitaliste.....	177
<i>3.3 Choisir la survie contre le gâchis.....</i>	<i>183</i>
3.3.1 Le cosmocide de notre planète	184
3.3.2 Pour un sauvetage culturel.....	188
3.3.3 Sonner l'heure du choix, à l'aube du XXIe siècle.....	191

PARTIE 2 : LE TOURNANT ÉCOLOGIQUE DANS L'ÉCRITURE SONYENNE.....	195
Chapitre 4. Le contrat naturel sonyen	197
4.1 <i>Les négociations sonyennes avec la nature</i>	199
4.1.1 Enjeux éthiques de la négociation sonyenne.....	200
4.1.2 Négociations kongo dans <i>Béatrice du Congo</i>	202
4.1.3 Rituel collectif dans <i>L'Arc-en-terre</i>	206
4.1.4 Paroles de l'arbre dans <i>Monologue d'or et noces d'argent</i>	209
4.2 <i>Des alliances naturelles ancrées dans des lieux</i>	215
4.2.1 Des fleuves à marier.....	217
4.2.2 La complémentarité de l'Amérique et de l'Afrique.....	223
4.2.3 Épousailles océanes.....	231
4.3 <i>Le contrat naturel kongo</i>	239
4.3.1 Les amarres sonyennes.....	239
4.3.2 L'écologie décoloniale en scène.....	244
4.3.3 Terrains kongo et matrigénèses féminines.....	247
4.4 <i>L'infléchissement écopolitique des textes de Sony</i>	255
4.4.1 Écologie universelle et lieux kongo.....	256
4.4.2 Allégories écopolitiques sonyennes : cadre théorique.....	262
4.4.3 Le Congo, « la patrie de l'eau ».....	264
4.4.4 Des îles et des volcans.....	270
Chapitre 5. « Conversation » tellurique.....	280
5.1 <i>Dialoguer avec la terre qui crie</i>	282
5.1.1 Les cris de la terre.....	283
5.1.2 Possibilités d'un dialogue avec les hommes : le cas des <i>Sept Solitudes de Lorsa Lopez</i>	291
5.1.3 Sortir de l'anthropocentrisme pour dialoguer : le cas du <i>Commencement des douleurs</i>	296
5.2 <i>L'énonciation humaine ancrée dans la terre</i>	299
5.2.1 « Nous de la Côte ».....	300
5.2.2 Constitution d'un peuple-milieu.....	304
5.2.3 Un nous tellurique au cœur de l'Anthropocène.....	306
5.3 <i>Le langage de la terre sonyenne</i>	311
5.3.1 Le langage des catastrophes : l'émotion de la terre.....	311
5.3.2 Un appel au silence : la réaction tellurique.....	318
5.3.3 La fiction sonyenne « assise sur son immense socle de falaise ».....	329
5.3.4 Le langage de la falaise sonyenne.....	335
5.4 <i>Les voix terriennes : vers un écoféminisme sonyen</i>	341
5.4.1 Narrations féminines.....	343
5.4.2 Fusion des femmes et des lieux.....	349
5.4.3 Le féminisme de Sony en question.....	356
5.4.4 Proposition de lecture écoféministe des <i>Sept Solitudes de Lorsa Lopez</i>	359
5.4.5 L'écoféminisme sorcier de Sony.....	367
PARTIE 3 : LES MÉTAPHORES ÉCOPOÉTIQUES EN DE	374
Chapitre 6. La magie des métaphores poétiques. Précisions théoriques.....	376
6.1 <i>L'écopoétique et l'écriture magique</i>	377
6.1.1 Le « surréalisme à l'état sauvage » et la magie sonyenne.....	378

6.1.2 Du réel merveilleux à la science-fiction écologique.....	382
6.1.3 La magie sonyenne et l'écopoétique.....	385
6.2 <i>Métaphores écopoétiques</i>	387
6.2.1 Métaphore et représentation concrète de la nature.....	388
6.2.2 Figures métaphoriques pour sentir-penser avec la nature.....	391
6.2.3 La métaphore, lieu poétique de la réalité plurielle.....	395
6.3 <i>Enjeux stylistiques des métaphores en « de »</i>	400
6.3.1 Un trait stylistique sonyen ?.....	403
6.3.2 Enjeu politique de la complémentation métaphorique	406
6.3.3 Linguistique des métaphores en « de ».....	408
Chapitre 7. Associations éthiques et co-existences métaphoriques.....	413
7. 1 <i>Proximités physiques par la syntaxe</i>	415
7.1.1 Mésologie de « l'Empire de l'eau ».....	416
7.1.2 Le côtoïement du peuple de la falaise.....	424
7.1.3 La puissance d'une « brindille de matière ».....	431
7.2 <i>Proximités éthiques : le poète « en petit frère du monde »</i>	438
7.2.1 « Mention de crapaud » et « titres de crabe » : les totems animaux de Sony.....	439
7.2.2 Le « petit frère des saules » devenu « enfant du siècle » : généalogies sonyennes.....	451
7.2.3 Le poète et son devenir-promontoire.....	457
7.2.4 Poétique de « l'homme de la forêt ».....	461
7.2.5 Le poète du trait d'union et du tiret.....	466
Chapitre 8. Les métaphores vibrantes : concrétude et ancrages sensibles.....	477
8.1 <i>Métaphores sensibles et vibrantes</i>	478
8.1.1 Sur la ligne de crête entre le sens littéral et le sens poétique.....	481
8.1.2 Le « cri de la terre », une métaphore ?.....	485
8.1.3 « Terre en comprimés ».....	493
8.1.4 Les « économies de poubelle » ou la concrétude de l'empreinte écologique humaine.....	499
8.2 <i>Ancrages métaphoriques</i>	505
8.2.1 Dans l'anchizone métaphorique : « Les yeux du volcan ».....	507
8.2.2 Dans l'épizone, la « femme de bronze ».....	515
8.2.3 Dans la mésozone stellaire : « réveillon d'étoiles ».....	523
8.2.4 Dans la catazone cosmique et poétique : « le quatrième côté du triangle ».....	529
8.3 <i>Méta-écopoétiques sonyennes</i>	537
8.3.1 L'intransigeance du « caillou des mots » sonyen.....	539
8.3.2 La force écopoétique « sous la coque des mots ».....	545
8.3.3 Les « mot-liane » et « mot-terre » de Sony.....	551
Conclusion.....	557
Bibliographie	564

La poétique de la complémentation dans l'écriture de Sony Labou Tansi après 1980. Vers une écopoétique.

Résumé

À partir des années 1980, les œuvres de Sony Labou Tansi dénoncent l'exploitation effrénée des ressources en Afrique en opposant des cataclysmes naturels aux tractations financières de ploutocrates grotesques. Les romans, pièces de théâtre, poèmes et essais de l'écrivain congolais se donnent comme autant de prophéties qui révèlent et mettent en procès un monde miné par les prédations extractivistes, les magouilles financières et le gâchis de la « macdonaldisation » universelle. C'est en particulier par un travail poétique sur la complémentation nominale que Sony s'emploie à désenchanter les formules de la « sorcellerie capitaliste ». Cette forme grammaticale lui permet d'une part de déjouer le discours néocolonial et lui offre d'autre part un lieu syntaxique propice aux négociations avec la terre. Enfin, elle favorise la reconcrétisation des métaphores – ce qu'on a désigné comme des « métaphores vibrantes » – que l'écrivain forge pour rendre compte de « la dimension magique » de la réalité. Sony Labou Tansi invente ainsi un nouveau style d'écriture, que l'on pourrait qualifier d'écopoétique.

Mots clés : complémentation nominale, écopoétique, Capitalocène, métaphores, concrétude, magie

The poetics of complementation in the writing of Sony Labou Tansi after 1980. Towards an ecopoetics.

Abstract

From the 1980s on, Sony Labou Tansi started denouncing the unbridled exploitation of Africa's natural resources in his literary works by opposing natural cataclysms to the financial transactions of grotesque plutocrats. This Congolese writer's novels, plays, poems and essays are as so many prophecies that expose and question a world that is undermined by extractive predations, financial scheming and all the waste that is caused by universal "macdonaldisation". It is particularly through his poetic work on nominal complementation that Sony seeks to disenchant the formulas of "capitalist witchcraft". This grammatical form allows him to deconstruct neo-colonial discourse while offering him a syntactic place that favours arrangements with the earth. Finally, it also favours the new realisation of metaphors – what we call "vibrant metaphors" – that the writer crafts to emphasise the "magical dimension" of reality. Thus, we could say that Sony Labou Tansi invented a new writing style that we could describe as ecopoetic.

Keywords : nominal complementation, ecopoetic, Capitalocene, metaphors, concreteness, magic

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
ED 120 – Littérature française et comparée
Unité mixte de recherche THALIM
Maison de la Recherche
4 rue des Irlandais 75005 Paris