

**UM RIO ENTRE DUAS PERNAS: A POESIA DE SONY LABOU-TANSI COMO  
TURVADORA DE FRONTEIRAS**

**A RIVER BETWEEN TWO LEGS: THE POETRY OF SONY LABOU-TANSI AS  
A BORDER BLURRER**

**UN FLEUVE ENTRE DEUX JAMBES : LA POÉSIE DE SONY LABOU-TANSI  
COMME BROUILLEUR DE FRONTIÈRES**

*Helena Albert Bachur*<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil

**Resumo:** Este artigo visa a analisar o poema “L’Acte de Respirer”, de Sony Labou-Tansi, sob uma perspectiva geopoética. A partir do conceito de “paisagem” (COLLOT, 2015), são pensados o “corpo *do* poema” e o “corpo *no* poema”, como instâncias mobilizadas pelo poeta, que dão origem a zonas textuais de indeterminação. Baseiam o trabalho, também, autores como Barthes (2004), Brandão (2007) e Paz (2012).

**Palavras-chave:** Sony Labou-Tansi; Paisagem; Geópoética; Corpo; Prazer do Texto.

**Abstract :** This article intends to analyze the poem "L’Acte de Respirer" by Sony Labou-Tansi, from a geopoetic perspective. Based on the concept of "landscape" (COLLOT, 2015), the "body *of* the poem" and the "body *in* the poem" are thought of as instances mobilized by the poet, which generate zones of textual indetermination. The work is also based on authors such as Barthes (2004), Brandão (2007), and Paz (2012).

**Keywords :** Sony Labou-Tansi; Landscape ; Geopoetic ; Body ; Pleasure of the Text

**Résumé :** Cet article vise à analyser le poème « L’Acte de Respirer » de Sony Labou-Tansi, dans une perspective géopoétique. À partir du concept de « paysage » (COLLOT, 2015), le « corps *du* poème » et le « corps *dans le* poème » sont pensés comme des instances mobilisées par le poète, qui engendrent des zones d’indétermination textuelles. Le travail s’appuie également sur des auteurs comme Barthes (2004), Brandão (2007) et Paz (2012).

**Mots-clés:** Sony Labou-Tansi; Paysage ; Géopoétique ; Corps ; Plaisir du Texte

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

Pourquoi  
 voulez-vous  
 que j'y reste  
 sans  
 tapage  
 que je ne tue pas les frontières  
 que  
 je ne m'insurge  
 que  
 je ne remue les méridiens  
 (Sony Labou-Tansi)

## 1. POÉSIE : FLEUVE ENTRE LES JAMBES

Accompagné de l'idée de « paysage » (COLLOT, 2015), nous entendons montrer que l'adjonction de l'imaginaire et de la sensation aux formes littéraires retire la pensée d'un lieu étanche, promu par le référent et la représentation.

Le paysage, lié au point de vue de l'individu, donne au monde « un sens qui n'est plus subordonné à une croyance religieuse collective, mais le produit d'une expérience [...] sensorielle » (COLLOT, 2015, p.8). On peut donc dire que le fruit de cette opération est « une élaboration esthétique singulière » (COLLOT, 2015, p.8), une autre forme de langage, différente de celle qui est habituelle.

Ainsi, nous visons, au terme de cette étude, à démontrer la manière dont Sony Labou-Tansi, dans le poème *L'Acte de Respirer* (version 1), en inventant une forme, prend possession de la langue de son colonisateur et remue les méridiens qui soutiennent notre monde.

Dans l'un des poèmes, que Sony Labou-Tansi a laissé en manuscrit, mentionné dans un essai d'Almeida (2018), l'auteur dit qu'il a une rivière entre les jambes (« J'ai un fleuve entre mes deux jambes »<sup>2</sup>). Ce fleuve peut être interprété comme le fleuve Congo lui-même, le cours d'eau qui sépare la République du Congo et la République démocratique du Congo; une division artificielle qui distingue deux pays africains dont les colonisations se superposent. D'un côté des eaux, son père est né. De l'autre, sa mère. Sur une banque, il a été conçu en 1947. D'autre part, il a été tué par le SIDA en 1995.

On note que l'image du fleuve entre les marges est assez significative dans l'histoire

---

<sup>2</sup> Voir Almeida, L.P. de. Sony Labou Tansi, ou corre o rio Congo entre suas pernas, In: *Teatro em francês: quando o meio não é a mensagem*. Torres, Walter Lima (Org.). Curitiba: UFPR, 2018, p.111.

du poète, mais nous l'empruntons ici pour illustrer le mouvement effectué dans *L'Acte de Respirer*. Même entre les marges (c'est-à-dire conditionné par le langage, par le monde et par la structure poétique), le poème est capable, comme le fleuve, d'unir les contraires et de brouiller les frontières. De cette façon, il établit un autre ordre — vivant, variable, mobile, inconstant.

Il est également important de noter que Sony ne parle pas d'un fleuve entre deux rives, mais entre deux *jambes*. Cela nous renvoie à une autre caractéristique de l'auteur, qui guidera notre analyse : un processus de « géographisation de la chair » ou « d'incarnation du monde », qu'il réalise dans son œuvre.

Par l'opération poétique, dans *L'Acte de Respirer*, sont cousus ensemble différentes chairs : celle de la langue, inventée par le texte ; celle du monde, transformé en image poétique ; celle du poète, présentifié dans son discours ; et celle du lecteur, convoquée lorsque celui-ci est à bout de souffle, à la lecture du poème.

Nous nous proposons, dans cet essai, de réfléchir à la manière dont le corps *du* poème et le corps *dans le* poème contribuent, ensemble et séparément, à la production d'un paysage charnel capable de « nommer la vie — trouver la vie »<sup>3</sup>.

## 2. LE CORPS DU POÈME: LA SPATIALITÉ DU LANGAGE

Sony Labou-Tansi – qui a été, pendant sa vie, un professeur d'anglais, dramaturge, écrivain et homme politique – est devenu une révélation littéraire en France, dans les années 1980. Bien que ses convictions idéologiques et politiques fassent partie de son œuvre, marquée par la dénonciation de la dictature et de l'arbitraire, il s'est engagé dans un groupe d'auteurs qui défendaient la liberté dans l'espace de la création, refusant le réalisme socialiste de l'époque. Ils croyaient en la littérature comme un art esthétique et non comme un outil d'information.

Sa production poétique commence vers les années 1960 et se termine vers 1993. Même si Sony ait acquis une certaine notoriété avec ses romans et ses dramaturgies, en plus d'avoir participé, avec sa troupe, aux festivals de théâtre de Limoges, il n'a pu, de

---

<sup>3</sup> Nous empruntons cet extrait à l'introduction de la deuxième version de *L'Acte de Respirer*, qui ne sera pas celle utilisée dans notre analyse. Voir Sony Labou-Tansi, « Introduction », *L'Acte de Respirer* (version2), dans *Poèmes*. Paris: Cnrs éditions, 2015, p. 683.

son vivant, accéder au statut de poète reconnu par le système littéraire francophone. C'est ce qui explique que le poème sur lequel nous allons nous pencher, écrit entre 1973 et 1976, n'a été publié qu'en 2005<sup>4</sup>, directement du cahier de l'auteur, dix ans après sa mort.

Lorsqu'on travaille avec des auteurs africains, qui ont vécu les périodes précédant et suivant l'indépendance de leur pays, la recherche s'attache souvent à retracer les relations entre les œuvres littéraires et l'expérience territoriale de leurs écrivains, développant, ainsi, une *géocritique*<sup>5</sup> centrée sur la colonisation.

D'une certaine manière, le parcours multilingue de Babel, résultant de la punition infligée par Dieu aux êtres humains, peut être comparée à l'expérience linguistique des africains soumis à l'impérialisme. Cependant, la Babel que nous allons travailler dans notre analyse est tout autre : Barthes (2004) défend que c'est par l'accès à de multiples langues que le lecteur peut atteindre la fruition du texte. Pour le chercheur, la matière textuelle est, à la naissance, multilingue ; il n'y a ni langue de sortie, ni langue d'entrée, il n'y a que des langues qui se créent dans l'écriture et la lecture.

Sony Labou-Tansi disait que, lorsqu'il écrivait, il n'avait jamais recours au français, c'est le français qui avait recours à lui<sup>6</sup>. L'appropriation de la langue du colonisateur, par le colonisé, et la structuration d'une langue qui émerge de l'acte d'écriture, telle que soutenue par Barthes (2004), guideront notre regard sur *L'Acte de Respirer*, dans une perspective plutôt *géopoétique*<sup>7</sup>.

Le 16 avril 1976, Sony définit ce poème comme « mon petit univers où il n'y a pas de microbes, où l'on vient justement pour poser sans équivoque l'acte de respirer »<sup>8</sup>. L'acte de respirer est donc convoqué pour « échapper au terrorisme de l'existence », comme le dit l'auteur dans l'introduction à ce poème.

Les poètes, selon cette conception, sont ceux qui mettent à l'écriture la même constance, la même ardeur, le même entrain vital qu'ils mettent à la respiration. On peut dire, de cette manière, que l'obstination d'existence est d'abord celle de l'intention

---

<sup>4</sup> Sony Labou Tansi, *SLT. L'Atelier de Sony Labou Tansi*, vol. II, 2005, pp. 17-49 et 50-107.

<sup>5</sup> Étude des représentations de l'espace dans les textes eux-mêmes, et qui se situerait plutôt sur le plan de l'imaginaire et de la thématique (COLLOT, 2021).

<sup>6</sup> Voir LABOU-TANSI, Sony. *Encre, sueur, salive et sang*. Avant-propos de Kossi Eful. Edition établie et présentée par Greta Rodriguez-Antoniotti. Paris: Seuil, 2015, p.50.

<sup>7</sup> Ce concept sera mieux contextualisé lors de la prochaine session.

<sup>8</sup> Lettre à Françoise Ligier, Sony Labou-Tansi, *SLT. L'Atelier de Sony Labou-Tansi*, vol. I, p.195.

poétique, de la respiration versifiée.

Pour réfléchir à la relation entre la versification et l'acte créatif inventé par le poème de Sony, nous pouvons recourir à Brandão (2007). Selon l'auteur, il existe plusieurs façons de traiter la catégorie « espace » dans l'analyse littéraire et l'une d'entre elles, celle qui nous intéresse dans cet essai, défend l'existence d'une spatialité du langage lui-même et se configure comme « un départ délibéré de la perspective représentationnelle »<sup>9</sup> (BRANDÃO, 2007, p. 211). Un tel courant estime que le langage possède son propre espace, arguant que sa structure est définie par un système de relations (synchroniques, par définition, et donc spatiales) et que ses constituantes ont une « concrétude sensoriellement appréhendable »<sup>10</sup>. (BRANDÃO, 2007, p. 217).

La parole, de ce point de vue, est constituée comme une manifestation sensible et concrète, puisqu'elle affecte les sens humains. Cette définition justifie que l'on puisse parler de la visualité, de la sonorité, de la dimension tactile du signe verbal.

Selon Collot (2015), l'écrivain est capable de « donner du corps au poème, et un sens inséparable de son contenu sensible », en mobilisant toutes « les qualités sensibles de la parole », qui passent communément inaperçues (COLLOT, 2015, p.12). Il faut donc que l'auteur cherche, dans le langage, ce qui s'efface dans la communication habituelle, au profit de la signification: « C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain » (VALÉRY, 1960, p. 1510 *apud* COLLOT, 2015, p.12).

Cette prémisse qui travaille avec la spatialité du langage et non avec son caractère représentatif/narratif est utilisée dans plusieurs théorisations sur le texte poétique, comme celles diffusées par Octavio Paz. Un exemple est le premier chapitre de son livre *La llama doble : Amor y Erotismo* (1993), où il affirme que : « La relation entre l'érotisme et la poésie est telle qu'on peut dire, sans affectation, que le premier est une poésie corporelle et la seconde une érotique verbale. »<sup>11</sup> (PAZ, 1993, p. 12).

Pour l'auteur, l'imagination est ce qui fait bouger l'acte érotique et poétique; c'est elle qui transfigure le sexe en cérémonie et le langage en rythme et métaphore. Ainsi, il soutient que le rapport de la poésie avec le langage est similaire à celui de l'érotisme avec

---

<sup>9</sup> Notre traduction.

<sup>10</sup> Notre traduction.

<sup>11</sup> Notre traduction.

la sexualité : indifférent à la perpétuation de la vie, l'érotisme interrompt la reproduction, fonction première de l'activité sexuelle. Dans le poème, de manière similaire, le langage voit également sa finalité naturelle détournée : la communication (PAZ, 1993).

Selon ce poète mexicain, « le poème n'aspire plus à dire, mais à être. »<sup>12</sup> (PAZ, 1993, p.13). Donc la poésie annule l'agencement linéaire du langage, rompt avec la logique de la transmission de l'information et fait en sorte que le mot puisse serpenter sur la page.

Ce phénomène peut être perçu dans *L'Acte de Respirer*, car il présente une configuration spatiale qui attire rapidement l'attention du lecteur lorsqu'il promène son regard sur les pages du poème.

Dans ce sens, Collot (2021) défend que, depuis Mallarmé, la poésie se déploie de plus en plus dans l'espace même de la page. Cela nous fait assister à une spatialisation du texte qui « sortant du cadre imposé par la versification régulière, explore l'espace de la page dans tous les sens et dans toutes ses dimensions. » (COLLOT, 2021, p.7).

L'espacement du poème, découlant de sa versification inhabituelle, reprend également l'intensité de la sensation, essentiel à la poésie, comme le souligne Collot (2015). L'auteur estime que, pour permettre à la langue de prendre en charge l'intensité sensorielle, il est nécessaire de libérer les mots des liens de la syntaxe, de la logique et de la chronologie linéaire, en les étalant sur la page, comme le fait Sony.

En outre, l'organisation de *L'Acte de Respirer* en vers courts, peu ponctués, sans division de la strophe, se configure comme une sorte d'enjambement fragmenté et infini, organisé autour de la durée de la respiration. La versification interrompt la respiration à chaque pause, mais nous permet, à chaque mot, de respirer.

Ce mécanisme met le lecteur dans un paradoxe: en même temps que le poème représente une « prise de souffle » par l'écrivain, pour qui écrire est bien un « acte de respirer », il illustre aussi le dernier soupir d'un corps dont l'acte d'exister a un poids (« J'ai / vérifié / sur / la scène / des / écritures / le / poids véritable / de / mon acte d'exister ») et qui, à la fin de la première partie, révèle que s'est « esquinté / au / fond amer / des / choses – ». De cette manière, respirer c'est la fin et le debout; c'est un devoir, une « lourde dette »<sup>13</sup> et une condition : malgré tout, on respire.

---

<sup>12</sup> Notre traduction.

<sup>13</sup> J'ai encore / cette / lourde dette / de respirer (...).

Le corps du lecteur est également convoqué par la versification, car, en essayant de la suivre, il perd son air. Le flux (dé)rythmique du poème est construit par des vers très courts, entrecoupés de vers plus longs, qui nous donnent l'impression d'écouter un cœur arythmique qui oscille entre battements compassés et accélérations soudaines. Ainsi, le poème devient aussi un être vivant, un corps qui respire. Examinons quelques moments où cela se produit: « Mais / Pourquoi / Cette / Fois cassée / Cette fois / fragile... où les choses » ; « A / quoi bon / cette fois / torride / qui / casse tous mes dieux – Oui » ; « Je / formule / mon / âme / dans / le / refus catégorique / de / l'être inhabité – ».

Ce jeu qui se crée entre le continu et le discontinu, dans la structure du poème, nous mène à un flux érotique du rythme et du sens creusé dans l'interruption même des vers. L'érotisme n'est pas quelque chose qui se place « à l'extérieur », mais qui cherche, de l'intérieur, une continuité impossible.

En plus d'être marqué par la division des vers, le rythme de *L'Acte de Respirer* est également modulé par des répétitions. Le poète, tout au long de la production, se livre à un exercice d'« auto-paraphrase », dans lequel il reformule constamment ses idées, les présentant et les re-présentant.

De plus, certains mots et expressions sont en fait répétés (et non paraphrasés), comme le terme « camarades » — qui apparaît huit fois dans l'écrit ; le mot « sang » — qui est utilisé onze fois ; le pronom « je » — utilisé trente-trois fois ; et l'expression « il était une fois » — présente douze fois dans le poème. Chaque fois que le lecteur est confronté à un mot répété, sa respiration est altérée.

D'après Barthes (2004, p. 68), le mot devient érotique lorsqu'il est inattendu, « succulent par sa nouveauté ». Cependant, s'ils sont répétés à l'excès, jusqu'à entrer « dans la perte, dans le zéro du signifié » (BARTHES, 2004, p.67), les termes peuvent produire le même effet, à l'envers.

Sony poursuit ses contes en répétant « il était une fois » et en faisant alterner des fois « malheureuse », « imbécile », « cassante » ou « morte », avec d'autres fois « géante[s] », où la vie dépasse la matière et la mort.

Bien que l'expression soit répétée, les histoires préfigurées ne sont jamais entièrement racontées, ce qui nous conduit à une certaine étrangeté. Nous voulons que quelque chose se produise, mais rien ne se déroule, car ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours. Comme le dit Barthes (2004, p. 23), ce qui se passe se produit « dans le

volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés ».

Enfin, il est important de dire que parmi les thèmes de *L'Acte de Respirer*, plusieurs images présentes, à la fois dans l'introduction et dans le corps du poème, illustrent la fonction du poète dans le monde. Nous n'en retiendrons, ci-dessous, seulement trois qui nous semblent résumer ce que nous avons essayé d'exprimer dans cette session.

Le premier est composé des versets suivants: « J'élargis / mon / acte / de passer / en bâtissant / cette cité / du langage / au / fond de ma rage d'aimer / la / vie ». En utilisant l'expression « cité du langage », Sony représente parfaitement le caractère concret du signe verbal, en plus de le rapporter au sensible, puisqu'il affirme qu'une telle construction s'effectue au fond de sa « rage d'aimer la vie ». Le choix du verbe « bâtir » est également très important pour que nous puissions réfléchir au travail de l'écrivain qui s'emploie à donner une forme à l'imaginaire, en érigeant un langage propre à chaque poème.

La deuxième image est contenue dans le couplet de versets « oser / est mon temple ». Il y a plusieurs éléments dans *L'Acte de Respirer* qui pourrait être considéré comme *audacieux*, du point de vue formel et sémantique. Nous considérons, dans notre analyse, que la versification qui brouille les limites de la syntaxe et de la linéarité est le plus grand d'entre eux.

Enfin, la troisième image qui illustre, de manière métalinguistique, l'effort poétique de Sony, se trouve dans les vers : « Vous saviez bien / que / j'allais / désorganiser la genèse. ». L'organisation particulière des termes sur la page peut être comprise comme une désorganisation du langage conventionnel et une restructuration conséquente de « la genèse ». Iuri Lotman<sup>14</sup>, corroborant cette idée, met en corrélation l'espace de la feuille de papier avec l'espace de l'univers. De cette façon, il estime que la « syntagmatique interne des éléments à l'intérieur du texte » devient, à travers le processus d'écriture, « langage de modélisation spatiale »<sup>15</sup>.

De nouveaux espaces sont donc produits par la création poétique, à travers des signes matériels qui possèdent leur propre spatialité. Ainsi, il est laissé au poète la fonction de désordonner les « espaces donnés » du langage et de construire de nouveaux cosmos.

---

<sup>14</sup>LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editora Estampa, 1978, p. 360. *apud* Brandão (2007).

<sup>15</sup> Notre traduction.

### 3. LE CORPS DANS LE POÈME : UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE

Pour que l'analyse ne se limite pas au pur structuralisme/formalisme et que la pensée sorte d'un lieu étanche, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, il faut y ajouter la mobilité du paysage.

Le paysage est lié à une certaine image du monde, étroitement liée au style et à la sensibilité de l'écrivain. Ainsi, il ne s'agit pas d'un « tel ou tel référent », mais il est configuré en tant que « un ensemble de signifiés et une construction littéraire ». (COLLOT, 2021, p. 8).

De cette manière, Collot (2021) considère que la promotion de l'espace dans la poésie contemporaine est au service d'une redéfinition du sujet lyrique, qui est devenu inséparable des paysages qui l'entourent. Ceux-ci racontent, à leur manière, « l'histoire des hommes et de la société. » (COLLOT, 2021, p. 8).

Sur cette base, afin d'établir une relation entre « page » et « paysage », est né le principe *géopoétique*, qui consiste à étudier les rapports entre l'espace et les formes littéraires, et qui pourrait déboucher sur une théorie de la création littéraire.

La *géopoétique* désigne ainsi à la fois une *poétique*, « une étude des formes littéraires qui façonnent l'image des lieux », et une *poïétique* (*poiesis* + *ethos*), « une réflexion sur les liens qui unissent la création littéraire à l'espace » (COLLOT, 2021, p. 7). Cette perspective considère donc que la poétique est un faire, un agir et qu'il est impossible de la penser déconnectée de l'éthique et de la politique.

Pour en revenir à Sony, on pourrait dire que le monde dont il parle s'étouffe et le poète l'aide à exister, par le biais de l'invention d'une autre forme de langage, que nous avons déjà mentionnée.

Il faut souligner, de cette façon, que la poïétique mise en jeu, dans son poème, ce n'est pas le paysage de la résistance, mais le paysage de l'existence. Le plan du poète n'est pas de survivre, mais d'affronter le pouvoir avec l'audace d'exister.

Comme l'indique Sony dans l'introduction de *L'Acte de Respirer* : « Nous avons vidé la vie de toute son essence en essayant à tout prix de savoir qui on était, où on était et où l'on allait. A ces questions qu'on dit primordiales je donne une seule réponse : je m'arrête à exister ». Pour le poète, « l'homme est finalement trop beau pour qu'on le néglige » et, en considérant l'être humain comme une qualité en soi, justifie son

application exclusive à l'acte d'exister, à l'acte de respirer.

Sony, dans son œuvre poétique, confère l'existence aux choses, au monde, et, à la limite, à lui-même, en tant qu'énonciateur. Observons trois passages dans lesquels l'auteur résume une telle tâche, qu'il considère comme innée à la fonction de poète : « Je force le langage / à / parler / jusqu'aux choses » ; « J'aide / le / monde à exister / j'inscris / les / choses / au fond de ma responsabilité / de / bouger » ; et « Il [le poète] se désigne à puiser les choses dans leur nom » (introduction).

Cette notion de dénomination comme acte d'extraction des choses de leurs noms, se rapproche beaucoup de ce que Paz (2012) estime être le mode de fonctionnement de l'image poétique : permettre au lecteur de générer en lui-même l'objet évoqué, remplaçant la représentation par la présentation. Sans s'expliquer, elle nous invite à la recréer et, littéralement, à la revivre.

Cependant, il est important de souligner que, bien que le poète soit l'auteur de la nomination d'un nouveau monde, cette action n'a pas pour but d'effectuer un catalogage cartésien, définitif et restrictif. Au contraire, ce que Sony opère, c'est la jonction du corps du monde au sien, les faisant courir un sang commun. Ainsi, selon Collot (2015, p. 10), il donne naissance à une autre réalité « moins structurée et plus intense [...] », un lieu où les noms et les choses se confondent.

Une telle procédure peut être vérifiée dans l'extrait : « Que je pose / lourdement / le devoir / de respirer / sur / ma tête / sur / mon front / sur / mon sang / sur / le monde et sur la vie ». Sony place en position d'égalité son corps (sa tête, son front, son sang) et le monde ; tous deux se présentent comme la destination de son « devoir de respirer ». La même chose se produit dans les passages « L'eau / dans / les fleuves / et / du / sang dans les / mers – » et « [...] je déchire absurdement / mon droit / de / cité dans la viande / imbécile qui / gonfle / le temps ». Dans les deux cas, le poète travaille à la jonction des éléments du monde et des éléments du corps, de sorte que tous font partie d'un nouvel univers, établi par la poésie.

D'autres exemples de l'incarnation d'entités sans corps peuvent être vus dans « je débarque / sur / le visage / sauvage / de *l'inhabité* / avec / droit / à / la / chair et aux os » ; « Il était / une fois du sang / et / des / os sur un *titre* / d'homme – (...) » ; « Oui / le / temps pourrissait / au / fond des corps / ivres / de *voyages célestes* ».

De cette manière, on peut réfléchir que *L'Acte de Respirer* fait du langage un corps

et du corps un langage, en plus de créer un éventail d'images poétiques qui ne donnent pas le temps de la sensation se transformer en perception.

Pour cette raison, le poème de Sony nous semble parfaitement aligné aux préceptes de Collot (2015, p. 20), puisqu'il établit une appréhension du sensible qui est non seulement antérieure « à la réflexion et à la conception, mais à la perception elle-même ». Cette approche, en liant l'espace à la perception sensible, le relie, par extension, au corps.

L'utilisation excessive du vocable « viande », par exemple, et le choix de l'utiliser à la place de « chair », peut être l'une des preuves qui nous montrent la concrétude que le corps gagne dans l'œuvre de Sony. Le choix de ce mot nous aide également à établir un lien avec la sensation et le paysage. On pourrait dire que « viande » est un mot qui a un goût, une odeur et une pluralité de significations (allant de l'animal au cadavre). La décision de l'utiliser, de cette manière, convoque nos autres sens à l'expérience sensible et sémantique, sans laisser l'appréhension du sens et de la sensation se limiter à la vue et à la cognition. Examinons quelques utilisations de ce terme: « Oh vous savez / des / viandes / au / fond / du / violent / devoir / de / respirer — » ; « J'ai / irréversiblement / nommé / la / viande le sang / la / lumière / et le temps — » ; « il était une fois au bord de cette viande ferme où construisant des barrages de joie et des soleils d'espoir dans l'insaisissable sel du moi — ».

En désignant son corps, celui du poème et celui de la réalité comme des instances communicantes d'une même réalité inventée, Sony menace les frontières de notre Ordre qui est, depuis Parménide, celui de la « distinction claire et nette entre ce qui est et ce qui n'est pas<sup>16</sup> » (PAZ, 2012, p.40). En opposition à celle-ci, le poème apparaît alors comme un domaine où « nommer, c'est être »<sup>17</sup> (PAZ, 2012, p.44), produisant dans son propre corps, d'autres corporéités possibles.

La production littéraire se retourne ainsi sur ses propres viscères, révélant « l'autre face de la parole : le silence et la non-signification »<sup>18</sup> (PAZ, 2012, p. 49). Ce n'est pas un hasard que le poème de Sony se termine par « vide ».

Néanmoins, il faut aussi se souvenir que l'idée de « vide » apportée par l'auteur dans le dernier vers, nous semble similaire à ce que le symbolise l'idéogramme « Ma » de la

---

<sup>16</sup> Notre traduction.

<sup>17</sup> Notre traduction.

<sup>18</sup> Notre traduction.

langue japonaise. *Ma* est, en même temps, vide et plein. Distincte de la conception occidentale, elle ne correspond pas au « néant », mais à la potentialité d'un espace qui peut tout contenir ; à la possibilité de générer du nouveau.

Ma (間) est une association de deux signes, qui représentent respectivement la porte et le soleil (門 et 日). On perçoit, alors, que l'idéogramme porte la sémantique de l'espace d'intervalle formé par l'espace entre deux portes, qui nous permet de voir l'étoile. Tout comme le fleuve qui coule entre deux rives, le soleil qui se montre entre deux petites portes est aussi la synthèse de l'argumentation exposée ici.

L'espace intercalaire est fluide, indistinct, ouvert à la création ; et c'est là que les formes poétiques opèrent, inventant des réalités pour/par le langage. Comme l'a prédit João Guimarães Rosa dans son *Grande Sertão Veredas* : « la réalité n'est ni à la sortie ni à l'arrivée : elle s'offre à nous au milieu de la traversée<sup>19</sup> » (ROSA, 1956, p. 85).

« L'entre » n'est possible que parce que les mots ne sont pas imperméables. Au contraire: les mots sont heureusement des choses qui respirent, se plient, se froissent ; ce sont des choses qui peuvent être modelées. Étaient les lettres faites de ciment, il n'y aurait aucune maison au monde qui pourrait nous accueillir.

Dans ce qui suit, nous verrons comment ces espaces « entre » génèrent des zones d'indiscernabilité dans le poème de Sony.

#### 4. LES ESPACES D'INDÉTERMINATION

Après avoir réfléchi sur le corpus *du* et *dans* le poème comme agents de production d'un paysage mobile, vivant et alternatif au langage habituel, il est intéressant de proposer une tournure théorique concernant la création — aux niveaux formel et sémantique — d'espaces d'indétermination en poésie.

Brandão (2007), en discutant des déploiements possibles que l'idée de « mot comme espace » pourrait apporter, cite la discussion sur les liens entre la matière – « masse corporelle indistincte » — et la forme – « matière culturalisée, sémiotisée ». Selon ce qui suggère Jean-François Lyotard, on peut supposer qu'il y a, dans chaque paysage (surtout dans les paysages *simulés*, comme ceux du langage verbal dans l'état de la

---

<sup>19</sup> Notre traduction.

littérature), la tentative d'insurrection de la matière contre la forme ; c'est-à-dire, l'effort de résistance de ce qui échappe aux définitions, contre ce qui est grégaire dans le langage (BRANDÃO, 2007, p.217).

Suivant cette logique, on en déduit que l'espace littéraire se présente comme un paysage, mais que c'est *l'irréalité* du paysage qui importe, « ce qui échappe au processus selon lequel la forme culturalise la matière ». Ainsi, la littérature est configurée comme une procédure par laquelle « l'indétermination de l'imaginaire gagne un certain niveau de détermination »<sup>20</sup> (BRANDÃO, 2007, pp. 217-218).

Barthes (1977, p.25) croit que le travail de l'écriture littéraire contre l'Ordre réside justement dans l'action de s'entêter, c'est-à-dire d'affirmer ce qui, en elle, « résiste et survit aux discours typés qui l'entourent » — les philosophies, les sciences, les psychologies. L'entêtement, propre à l'écrivain, est celui de qui est « à la croisée de tous les autres discours, en position *triviale* par rapport à la pureté des doctrines » (BARTHES, 1977, p. 26).

Sony, suivant ce principe, déclare dans l'introduction de *L'Acte de Respirer*, que la différence entre le poète et les autres personnes est précisément son entêtement. C'est cette obstination qui se manifeste à la fois dans l'action poétique de « traverser la vie par les lieux les plus fermes » ; en *inventant* de la « viande ferme », en l'absence de celle-ci.

On peut dire alors que la littérature et, plus spécifiquement, la poésie, vient, précisément, adoucir le Pouvoir inséré dans le langage moral et propre des sciences et fonder une nouvelle logique.

Collot (2015, p. 18), lui aussi, comprend que la connaissance scientifique, en objectivant « l'espace sous les espèces d'une étendue homogène, isotrope et mathématisable », rompt simultanément avec la pensée symbolique et avec l'expérience sensible. En contrepartie, par sa résistance à la massification, l'image poétique — chaque forme verbale, phrase ou ensemble de phrases que le poète dit et qui, réunis, constituent un poème — renvoie le mot à la pluralité des significations et exprime ce qui semble impossible au langage : l'ambiguïté de la réalité telle que nous l'appréhendons au moment de la sensation.

Ainsi, l'image poétique soumet à l'unité la pluralité des images réelles, en conjuguant

---

<sup>20</sup> Notre traduction.

« des réalités qui sont opposées, indifférentes ou éloignées les unes des autres »<sup>21</sup> (PAZ, 2012, p.38), sans que chaque élément perde son unicité essentielle. Nous avons identifié ce processus dans *L'Acte de Respirer*, dans les moments où Sony crée un nouveau vocabulaire, à partir de la composition par juxtaposition, comme c'est le cas de « chair-fleuve », « ondes-crabes », « aspire-néant », « recrute-manèges ». Le fonctionnement de l'image poétique s'observe également dans l'union d'éléments qui ne semblent pas appartenir au même univers, comme dans les constructions « cristaux de viande », « chien qui bégaie », « côtes du savoir ».

L'opération disjonctive de la littérature consiste, donc, en l'établissement d'un autre flux, qui se déroule à l'inverse de la « langue pure ». Si nous ne pouvons pas, comme l'affirme Barthes (2007), rester toute notre vie en dehors du langage, en le traitant comme une cible, ni en dedans, en le traitant comme une arme, il nous reste à opérer une rupture linguistique, en créant dans le texte une marge subversive.

Dans les formes textuelles modernes, construites à partir d'un « langage-limite » (BARTHES, 2007, p. 18), ce qui est visé est la déconstruction de la linéarité sans que le matériel littéraire cesse d'être lisible. La prouesse à accomplir est de « tenir la mimesis du langage (le langage s'imitant lui-même), [...] d'une façon si radicalement ambiguë [...] que le texte ne tombe jamais sous la bonne conscience [...] de la parodie » (BARTHES, 2004, p. 18).

Deux marges sont, de cette manière, tracées : une marge « plagiaire » qui copie « la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture », et une autre marge, « mobile », « apte à prendre n'importe quels contours », lieu d'où « s'entrevoit la mort du langage » (BARTHES, 2004, p. 14).

C'est donc le compromis mis en scène entre ces deux marges ce qui crée le pacte nécessaire pour, comme le dit Flaubert, « trouser le discours sans le rendre insensé » (*apud* Barthes, 2004, p. 18), pareil à ce que Sony cherche à faire lorsqu'il annonce: « Je m'entête à nommer la vie — Je m'entête à trouser la vie ».<sup>22</sup> Nous assistons, ainsi, à un paradoxe : « la langue littéraire ébranlée, dépassée, ignorée, dans la mesure même où elle s'ajuste à la langue 'pure', à la langue essentielle, à la langue grammairienne ». (BARTHES, 2004, p. 44).

---

<sup>21</sup> Notre traduction.

<sup>22</sup> Voir note de bas page 2.

Voilà la valeur des œuvres de la modernité : leur duplicité. La fruition du texte, pour Barthes (2004), apparaît lorsque le désir creuse un espace — un écart — capable d'initier un jeu érotique infini.

Ce philosophe soutient que ce n'est pas la Culture ni sa destruction qui sont érotiques, c'est la faille entre elles qui devient érotique, l'intermittence, le lieu « où le vêtement bâille » (BARTHES, 2004, p. 19). De cette façon, ce qu'intéresse le plaisir n'est-ce pas la violence, mais « c'est la faille, la coupure, la déflation » (BARTHES, 2004, p.15). C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique; la mise en scène d'une apparition-disparition.

Plus le lecteur pourra s'équilibrer dans le vide incertain entre les deux marges, plus grand sera son plaisir, livré à ce jeu érotique. L'atopie, qui s'établit dans la faille entre la Culture (quelle qu'en soit la forme, mais surtout sous la forme d'une pure matérialité — la langue, son lexique, sa métrique, sa prosodie) et sa subversion, fait apparaître la jouissance du texte là où la mort du langage est entrevue; là où les limites et les fonctions bien définies du langage sont menacées — en établissant la poésie comme brouilleur de frontières.

L'atopie du texte littéraire est due précisément au fait qu'il est inséré dans un système « disjoint » (BARTHES, 2004, p. 41), qui attend l'organisation de l'écrivain et, plus tard, les inférences du lecteur. Il n'y a pas, au préalable, une langue spécifique à utiliser, ce qui existe c'est seulement la langue du texte lui-même, qui a été arrangée par l'auteur.

Par ce procédé de création, celui qui écrit est capable d'introduire de l'ordre là où il n'y en avait pas et d'attribuer une unité à la diversité, en formulant ses propres critères. C'est ce qui renouvelle, *ad aeternum*, le plaisir du texte : « entre deux assauts de paroles, entre deux prestances de systèmes, le plaisir du texte est toujours possible, [...] comme le passage incongru — dissocié — d'un autre langage, comme l'exercice d'une physiologie différente » (BARTHES, 2004, p. 49). Cet exercice peut être mis en relation avec ce que Sony décrit dans son introduction à *L'Acte de Respirer*: pour lui, la création poétique doit créer un « corps-langage où gémit son âme ».

On peut rapprocher cette opération de la procédure mise en œuvre par les écrivains lorsqu'ils organisent les sensations dans les paysages. Le paysage ne sera jamais une tentative de représenter le « pays » réel, mais l'expression du point de vue de l'auteur sur celui-ci, « le pays tel qu'il est mis en forme par l'artiste » (COLLOT, 2015, p. 9).

Pour le poète, « tout commence par une sensation [...] » (PONGE, 1965, p.246 *apud* COLLOT, 2015, p. 8). À travers elle, le monde ne se manifeste pas selon une « représentation organisée et articulée par la perspective », mais « comme une sorte de présence inarticulée, au sein de laquelle les choses ne se distinguent pas nettement les unes des autres » (COLLOT, 2015, p.10).

Ainsi, on peut dire que l'expérience du paysage est antérieure à la constitution du sens et à la différenciation entre sujet et objet, ce qui contribue à l'établissement des zones d'indiscernabilité.

Bataille, déjà en 1957, contribue à cette discussion, affirmant que « la poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. » (BATAILLE, 1957, p. 32).

C'est ce qui place le poète dans une dimension quelque peu primordiale de son rapport au monde, lui permettant d'expérimenter ce lieu « originel », qui échappe aux conventions de la figuration et de la perception. Là où tout n'a pas encore de voix, le monde est érotique, indistinct, continu, saumâtre.

Si le code linguistique sélectionne et organise ce qui est de « l'ordre du sensible », on pourrait dire que la recherche du poète va dans la direction opposée. Ce qu'il cherche, selon Collot (2015, p. 12), c'est « à retrouver le primitif chaos, la totalité de la sensibilité, les sensations subjectives [...] pour recréer un monde qui soit pas le cosmos figé de nos représentations et formulations habituelles, mais un *chaomos* vivant et vibrant. »

Le langage censure l'intensité de la sensation, car celle-ci menace ses structures, ses définitions et ses dénominations. De cette manière, pour que l'objet littéraire combatte l'ordonnancement du langage, il doit le contrer, mais, pour qu'il communique, il doit créer une nouvelle forme.

Voilà la fonction du chaos : exprimer simultanément « la violence de la sensation qui défait toutes nos constructions, et le désir de rebâtir un autre monde sur les ruines de celui qui a été détruit » (COLLOT, 2015, p. 14). Ce mouvement, qui fluctue dans deux directions, peut être résumé par deux des actions proposées par Sony, déjà mentionnées plus haut dans cet essai : l'acte de « désorganiser la genèse » et celui « de passer / en bâtissant / cette cité / du langage ».

Collot (2015, p. 16) ratifie cette idée en affirmant que la sensation suscite la volonté de déplacer les limites du langage, précisément parce qu'elle « nous coupe la langue ».

La poésie, dans cette perspective, commence à l'instant où l'ordre vacille, donnant naissance à une matière où le moi, le monde et les mots ne sont pas différenciés et échangent leurs attributs entre eux. Cependant, comme dit précédemment, ce retour au chaos entraîne également une nouvelle genèse.

La poésie s'occupe de réactiver les sensations et les affections, mais pour les formuler, elle a besoin de les écrire à travers « un code symbolique dont elle peut assouplir mais non pas ignorer les règles. » (COLLOT, 2015, p. 13).

Pour rester dans le langage articulé, les poèmes doivent « l'élargir autant que possible, et non le briser » (COLLOT, 2015, p.16). Cela signifie que l'énergie désordonnée doit s'inscrire dans le cadre du langage, de sorte que la « page-paysage » donne à lire, à voir et à entendre le mouvement du chaos au sein même du cosmos. De cette façon, la langue est désautomatisée, sans pour autant se transformer en un « *idios cosmos* incommunicable ».

Dans cette même direction, Barthes (2004, p. 51) affirme que c'est ainsi qu'un texte donne lieu à « un nouvel état philosophique de la matière langagière ». Cet état « hors origine et hors communication » fait que la production littéraire devient, alors, « du langage, et non un langage, fût-il décroché, mimé, ironisé. ».

On pourrait donc conclure que le poétique se moque des censures et introduit un langage autre, instable, né de ruptures et de collisions avec l'ordre établi. Ces élans linguistiques, qui s'éloignent du langage pragmatique sont, pour Bachelard (1988, p. 17), des « miniatures de l'élan vital. »

En mettant en relation la vie et la poésie, le phénoménologue souligne l'influence qu'un vers peut avoir sur l'âme d'une langue. L'opération poétique réveille des images effacées, tout en confirmant l'imprévisibilité de la parole. C'est ce qui fait que Bachelard (1988, p.18) comprenne la poésie comme « un apprentissage de la liberté » et, pour lui, les formes poétiques contemporaines ont inséré cette liberté « dans le corps même du langage ».

Voici la procédure employée par Sony dans *L'Acte de Respirer* : s'approprier de la langue de son colonisateur, le code dans lequel il a été violé, et la matérialiser, en construisant à partir de cette langue sa possibilité de liberté. En prenant possession de ce système et en étalant les mots sur la page, en établissant de nouvelles syntaxes, le poète devient quelqu'un « en position de force », sans pour autant laisser cette place à la

langue française.<sup>23</sup>

C'est cela le danger inhérent à l'exercice poétique, comme nous en avertit Paz (1993) : le poème est l'autre voix — il y a toujours une fissure entre le dire social et celui de la poésie.

En somme, on peut dire que rien ne prépare une image poétique, ni la Culture, sur le mode littéraire, ni la perception, sur le mode psychologique, puisqu'elle est, toujours, au-dessus du langage signifiant. A la fin de son essai, Barthes (2004) définit ce que serait le plaisir du texte : « la valeur [signifiée] passée au rang somptueux de signifiant ».

Dans l'image poétique, le sens disparaît. En elle, une lecture qui se réduit au registre de l'intellection, de la compréhension ou de l'appréhension du « contenu » n'est plus utile. Cependant, cela ne produit pas l'absence de sens ou le contre-sens, magénère seulement une matière inexplicable, sauf par elle-même. En poésie, signification et non-signification sont équivalentes, puisque le sens ultime de l'image est lui-même. C'est ainsi que le langage dit ce qui par nature semblait lui échapper: « le dire poétique dit l'indicible. »<sup>24</sup> (PAZ, 2012, p.49).

De cette façon, la littérature, lorsqu'elle se prête à s'insinuer subrepticement dans le langage grégaire, en le contredisant, devrait chercher un langage « tapissé de peau » (BARTHES, 2004, p. 105), allant à la recherche de « l'articulation du corps, [...] non celle du sens ». Nous avons identifié cette opération comme étant celle menée par Sony dans son *L'Acte de Respirer*.

Pour que nous puissions déporter le sens, il est nécessaire, selon Barthes (2004, p. 104), d'inclure dans l'esthétique du plaisir textuel « l'écriture à haute voix ». C'est celle qui permet « que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleuses et vibrantes comme le museau d'un animal » (BARTHES, 2004, p. 105).

Ainsi, on peut entendre dans l'objet littéraire une stéréophonie de la chair profonde et le texte peut être lui-même ce qui « jouit »: rivière qui coule entre les jambes.

---

<sup>23</sup> Voir Labou-Tansi, Sony. *Encre, sueur, salive et sang*. Avant-propos de Kossi Efoul. Edition établie et présentée par Greta Rodriguez-Antoniotti. Seuil, 2015, p.50.

<sup>24</sup> Notre traduction.

## 5. BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula* : aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Cultrix, 2007.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1957.

BRANDÃO, L. A. *Espaços literários e suas expansões*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, [S. 1.], v. 15, n. 1, p. 206–220, 2007. Disponible sur: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18135>>

COLLOT, Michel. *Tendances actuelles de la géographie littéraire*. Histoire de la recherche contemporaine [En ligne], Tome X - n°1 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021. Disponible sur: <<http://journals.openedition.org/hrc/5514>>

COLLOT, Michel. *Poésie, paysage et sensation*. Rev. de Letras, v. 1, n. 34, p.7-16, jan./jun 2015. Disponible sur : <[https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15971/1/2015\\_art\\_mcollot.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15971/1/2015_art_mcollot.pdf)>

LABOU-TANSI, Sony. *Poèmes*. Paris : CNRS Éditions, 2015.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em 14/07/2024

Aceito em 25/10/2024

Publicado em 17/12/2024