

ANALYSE INTERTEXTUELLE DE « LIMBE. » DE LÉON-GONTRAN DAMAS  
ET DE « TERVUEREN » DE MATALA MUKADI TSHIAKATUMBA

Introduction

Bertin MAKOLO  
Muswaswa,  
Professeur à  
l'Université de  
Kinshasa et membre  
du Conseil de  
Rédaction de  
*Congo-Afrique*.  
muswaswamakolo@  
gmail.com

Quiconque lit le poème dans lequel Matala Mukadi Tshiakatumba interpelle Tervueren<sup>2</sup> personnifié, peut se rendre compte – dans la mesure où il a une bonne mémoire du poème de Léon-Gontran Damas intitulé « Limbe. » – que ce poème est présent dans celui du poète congolais susmentionné. Aussi peut-il se poser avec raison la question de savoir quels types de relations les deux poèmes peuvent entretenir.

Le poème de M.M. Tshiakatumba a été publié en 1969 dans *Réveil dans un nid de flammes*<sup>3</sup>. Il n'a pas de titre précis, mais on lit en épigraphe, au-dessus de la dédicace, un court dialogue entre l'auteur et « un homme du sud ». Celui-ci, ayant constaté que le Musée de Kinshasa est désert, pose à celui-là la question de savoir où sont parties les statuettes qui peuplaient ce Musée. L'auteur répond qu'elles sont dans trois Musées européens : Tervueren, Trocadero et British Museum. Le poème est subséquent à ce dialogue ; il en jaillit comme un geyser. Nous le désignerons dans cette étude par le nom du Musée qui est interpellé : « Tervueren ».

Concernant le poème de L.-G. Damas, nous avons étudié celui que Léopold Sédar Senghor a publié en 1948 dans *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue Française*<sup>4</sup>. Il a un titre précis dont on ne peut dégager une signification possible qu'après l'analyse du poème. En attendant, à ce niveau de l'« enquête », nous pouvons garder à

2 L'ancien Musée Royal des colonies belges où sont rassemblés et classés des objets en rapport avec les anciennes colonies belges qui présentent un intérêt historique, technique, scientifique, artistique en vue de leur conservation et leur présentation au public. Outre les objets d'art venus de la RD Congo actuelle, y sont exposés la valise, le fusil, les habits de H.M. Stanley, une pirogue géante, des momies de l'un ou l'autre animal emblématique de la faune congolaise, un herbier confectionné avec les plantes de la flore congolaise, etc.

3 M.M. TSHIAKATUMBA, *Réveil dans un nid de Flammes*, Paris Seghers, 1969.

4 L.S. SENGHOR, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris Presses Universitaires de France, 1948.

l'esprit les différentes acceptions qu'en donne *Le Nouveau Petit Robert*, sans perdre de vue le fait que le poète encode, tandis que le lecteur-herméneute décode en tenant compte non pas du signifié premier, mais du signifié second au niveau duquel fonctionne la poésie : bord extérieur du disque (d'un astre) ; bord gradué d'un instrument de mesure circulaire, partie principale, large et aplatie, de la feuille ; partie élargie d'un pétale, d'une corolle ; anneau, région périphérique circulaire.

Au niveau de l'« enquête », nous ne pouvons pas non plus négliger l'homonyme de Limbe, qui est aussi un nom masculin, mais pluriel. Il désigne dans la Théologie catholique le séjour des âmes des Justes avant la rédemption ou des enfants morts sans baptême. Dans un sens littéraire, il désigne une région mal définie, un état vague, incertain.

Dans *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, le titre du poème que nous étudions se termine par un point : « Limbe. » ; par contre dans le recueil que Présence Africaine a publié en 1972<sup>5</sup>, le titre du poème dont il est question est en lettres capitales, le point final a disparu et la voyelle de la dernière syllabe porte un accent aigu. Il est écrit : « LIMBÉ ». On comprend que L.S. Senghor ait pu dire que la poésie de L.-G. Damas « est faite des mots de tous les jours, nobles ou grossiers, le plus souvent des mots les plus simples et des expressions du peuple, teintées parfois d'une grâce, un peu ancienne par l'emploi de certains « créolismes. ». Le titre avec l'accent aigu sur la dernière syllabe relève de ce « créolisme ». Mais il n'y a pas de lexique, comme dans l'œuvre poétique de L. S. Senghor, où les « créolismes » sont expliqués. Peut-être parce qu'ils sont moins nombreux, presque rares.

Toutefois nous savons que *Pigments*, dont « Limbe. » fait partie, a paru pour la première fois en 1937. Entre cette date et celle de la publication de *Réveil dans un nid de flamme* de M.M. Tshiakatumba, il y a un écart de trente-trois ans.

Malgré le décalage de l'âge et l'éloignement dans un espace marqué d'un côté par les séquelles de l'esclavage et de l'autre par celles de la colonisation, les deux poètes ont en commun un bon parcours scolaire, en Martinique pour l'un et au Congo belge pour l'autre, de bonnes études universitaires en France (Paris) pour l'un et en Belgique (Liège et Bruxelles) pour l'autre, la fréquentation des écrivains et la publication des premiers poèmes dans des revues : *Esprit* pour L.-G. Damas et *Marginales*, animée par le poète et romancier belge Albert Ayguespars, pour M.M. Tshiakatumba, ainsi que ce que L.S. Senghor – parlant du poète guyanais – appelle « la tragédie intellectuelle et matérielle, la tragédie morale » de la race noire.

M.M. Tshiakatumba a-t-il réellement dialogué avec L.-G. Damas à travers sa poésie, singulièrement avec « Limbe. » ? Des traces de ce dialogue existent-elles dans la poésie de M.M. Tshiakatumba, particulièrement dans « Tervueren » ; quels en sont les enjeux esthétiques ?

5 L.-G. DAMAS, *Pigments - Névralgies*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 43.

Pour répondre à ces questions et déterminer les rapports qui lient le poème du poète congolais à celui du poète guyanais, nous nous sommes mis dans deux positions<sup>6</sup> différentes mais complémentaires : d'abord celle de lecteur-enquêteur « qui fait appel à la bibliothèque des savoirs pour faire fonctionner pleinement le texte et réaliser ses potentialités intertextuelles » ; ensuite celle de lecteur-herméneute « qui propose des hypothèses » interprétatives afin de motiver le « rapprochement » entre «Tervueren» et « Limbe. ».

Nous commencerons donc par repérer l'existence d'un intertexte, c'est-à-dire « l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné »<sup>7</sup>, ensuite nous l'identifierons avec précision avant d'interpréter.

La démarche que nous avons adoptée est celle de Michael Riffaterre qui définit l'intertextualité comme « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie »<sup>8</sup>. « Limbe. » a effectivement précédé « Tervueren ». Ce dernier, eu égard à la terminologie de Gérard Genette, est un hypertexte et celui-là un hypotexte. Concrètement, nous nous proposons de mettre en évidence les traces de résistance grammaticales et sémantiques qui révèlent l'intertexte. Pour l'activer, trois étapes sont nécessaires, à savoir le repérage de son existence, son identification avec précision et l'interprétation<sup>9</sup>.

## 1. Repérage de l'intertexte dans « Tervueren »

Le poème de M.M. Tshiakatumba est composé de onze strophes hétérométriques sans rimes : la première, la quatrième, la sixième et la huitième sont des tercets ; par contre la deuxième est un quatrain, la troisième un quintil, la cinquième, la septième, la neuvième et la onzième sont des monostiches et la dixième un septain.

Identifiable par l'interpellation du Musée personnifié, par le mode impératif injonctif du verbe rendre à la deuxième personne du singulier, et par sa structure cataphorique (le pronom personnel et le pronom possessif qui se suivent et qui renforcent l'image du locuteur et de son héritage), le monostiche attire l'attention par son retour, par sa répétition qui en fait le leitmotiv du poème de M.M. Tshiakatumba :

« Tervueren rends-moi ».

Comme monostiche, ce vers apparaît après la quatrième strophe, la sixième et la huitième, soit trois fois. À ce nombre il faut ajouter celui de ses occurrences dans les strophes où il est intégré comme vers. C'est le

6 Voir à ce propos E. BORDAS et alii, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2015. Les pages 101-111 sont consacrées à l'intertextualité et à ses principaux théoriciens.

7 *Idem, ibid*, p. 102.

8 *Idem, ibid*, p. 102.

9 *Idem, ibid*, p. 105.

cas de la deuxième strophe où il est le premier vers, de la troisième où il « embrasse » trois autres vers de la strophe (il ouvre et ferme le quintil), et de la dixième strophe où il apparaît comme quatrième vers du septain. Au total les occurrences passent de quatre à sept, avec chaque fois un objet d'art distinct demandé à la fin du vers : mes sculptures, mes boucliers et carquois, mon shango, ma flûte de pan, mes raphias, ma croix de cuivre, mon folklore, mon héritage.

Ce nombre d'occurrences rend la requête instantane et obsessionnelle et insiste sur la qualité, la variété et le nombre élevé des objets d'art demandés instamment. Le tout dernier vers du poème est aussi un monostiche, mais il diffère des autres par sa modalité. En effet, tout en interpellant Tervueren, ce vers est une phrase assertive, tandis que les autres sont des phrases impératives injonctives. Celles-ci et celle-là sont des phrases simples ayant une unité de sens. Les autres vers dans les strophes n'ont pas cette unité ; ils dépendent étroitement des vers qui suivent pour recouvrer cette unité. On peut y observer des processus d'enjambement dont l'un de ceux qui méritent d'être relevés est celui de la quatrième strophe où la volonté des statuette personifiées est mise en valeur :

« Emportés par le tourbillon du siècle,  
mes statuette lasses d'inspirer le Cubisme  
veulent me revenir pour respirer l'air du terroir ».<sup>10</sup>

Dans le poème de M.M. Tshiakatumba, des signes de ponctuation indiquent les pauses respiratoires, tantôt à la fin de la strophe, tantôt à l'intérieur et à la fin de certains vers. Il y a même deux points qui annoncent non pas une explication ou une énumération, mais un paradoxe à travers une interrogation dont la structure est celle d'une phrase interrogative normale. Cette interrogation met en évidence la bienveillance quasi-maternelle de Tervueren à l'égard des œuvres d'art alors que, ceux qui les ont ravies de leur espace vital originel, ne semblaient apparemment leur accorder la moindre valeur artistique.

Est-ce pour cette raison que le poète rend hommage à Tervueren dans la huitième strophe ?

« Hommage à toi pour avoir gardé ces fétiches »

Toujours est-il que la façon dont ces pauses respiratoires sont réparties, ralentit le rythme du poème et fait que la requête du poète est quasi-suppliante en dépit de son caractère impératif et pressant. En plus, la situation de l'énonciation qui apparaît révèle un locuteur qui tutoie le locataire ou l'auditeur comme s'ils avaient quelques relations de familiarité.

<sup>10</sup> Les objets d'art négro-africains ont révolutionné l'art occidental, notamment le mouvement artistique dénommé cubisme. Il est établi qu'ils avaient ouvert une voie nouvelle aux travaux des artistes de renommée mondiale comme Picasso et Braque. Le poète exige leur retour en Afrique pour qu'ils la fécondent et fassent sa renommée.

Cette première partie de l'étude, malgré quelques aspects fastidieux, nous a permis de repérer l'intertexte. Il s'agit de la phrase impérative avec sa structure cataphorique, son caractère anaphorique et le complément d'objet direct qui égrène les objets d'art.

C'est cette phrase que M.M. Tshiakatumba a empruntée, au poème de L.-G. Damas et incorporée dans le sien, en la modifiant légèrement. C'est elle qui relie « Limbe. » à « Tervueren ». Qu'en est-il de l'hypotexte ? Procédons à son identification. Mais avant cela, signalons que le mot « rancune » dans l'hémistiche qui ferme le poème de M.M. Tshiakatumba est une reprise du même mot qui apparaît dans le poème de L.-G. Damas. Dans le poème de ce dernier, c'est un complément d'objet direct, tandis que dans celui de M.M. Tshiakatumba, c'est un complément circonstanciel de manière. Il n'apparaît qu'une fois aussi bien dans le poème du poète congolais que dans celui du poète guyanais.

En plus, le complément circonstanciel de temps qui constitue le premier vers de la première, de la huitième et de la dixième strophes ; et le deuxième vers de la deuxième strophe, ainsi que son caractère répétitif, sont un « clin d'œil » au même complément anaphorique qui ouvre et ponctue le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. On lit dans le poème de ce dernier :

« *Au bout du petit matin [...]* »  
et dans celui du poète congolais :  
« *Au fond de la nuit des temps* »  
ou encore :  
« *Au bout de cette journée qui se meurt,* »

Nous reviendrons dans la troisième partie sur l'importance du temps auquel se réfèrent M.M. Tshiakatumba et L.-G. Damas.

## 2. L'identification de l'intertexte dans « Limbe »

Dans cette deuxième étape de notre étude, il va falloir répondre à la question de savoir si l'intertexte repéré est identifiable, assimilable à tout ou à une partie du poème qui a fait l'objet du dialogue entre deux écrivains. Cette opération exige comme la première une « enquête ».

« Limbe. » est composé de six strophes également hétérométriques et sans rimes. La première et la troisième sont des quintils, la deuxième et la cinquième des dizains, la sixième un quatrain, et la quatrième un onzain.

Cette variation qui affecte aussi la longueur du vers, et à laquelle s'ajoute une absence quasi-totale des signes de ponctuation – l'unique point n'apparaissant qu'à la fin du poème – donne au poème de L.-G. Damas un rythme saccadé. À ce propos, L. S. Senghor<sup>11</sup> relève la « brutalité parfois » parmi les caractéristiques de la poésie du poète guyanais. Cette caractéristique est vérifiable dans « Limbe ».

<sup>11</sup> L.S. SENGHOR, *op. cit.*, p. 5.

Les vers les plus longs ont quatorze syllabes et le plus court n'en a qu'une seule. La troisième et la quatrième strophes pour le premier cas, et à la fin de la dernière strophe pour le second.

Mais le tout premier vers, avec ses huit syllabes, est une phrase impérative injonctive avec un caractère anaphorique. Après la première strophe, elle revient au début de la deuxième, de la quatrième et de la sixième strophe. Elle est répétitive, ainsi que les compléments qui les déterminent. Ces derniers sont qualifiés par des épithètes plus précieuses que futiles, elles donnent plus d'énergie à la quête du poète et la motivent :

« Rendez-les-moi mes poupées noires  
qu'elles dissipent  
l'image des catins blêmes marchandes d'amour  
qui s'en vont viennent  
sur le boulevard de mon ennui  
Rendez-les-moi mes poupées noires  
qu'elles dissipent  
l'image sempiternelle  
l'image hallucinante  
des fantômes empilés fessus  
dont le vent porte au nez la misère  
miséricorde »

La phrase impérative est répétée ainsi que le complément d'objet direct qui la détermine. Bien qu'elle ait une unité de sens, elle est en réalité une proposition principale et les vers qui suivent, dans leur morcellement, des propositions finales suivies de propositions subordonnées relatives explicatives. Ces dernières propositions sont absentes dans la troisième et la quatrième strophe. Par contre, apparaît à la fin de celle-ci une proposition subordonnée de temps.

« Rendez-les-moi mes poupées noires  
que je joue avec elles  
Les jeux naïfs de mon instinct  
rester à l'ombre de ses lois  
recouvrer mon courage  
mon audace  
me sentir moi-même  
nouveau moi-même de ce que hier j'étais  
hier  
sans complexité  
hier  
quand est venue l'heure du déracinement

Ce temps est aussi mis en valeur par l'adverbe « hier » qui apparaît trois fois : d'abord dans le septième vers de la strophe où il précède le verbe ; ensuite dans le huitième vers où il est rejeté et où il constitue un vers tout seul ; et enfin dans le dixième vers où il est rejeté et où il constitue aussi un vers tout seul.

Par leur disposition typographique, le huitième, le neuvième et le dixième vers, donnent à voir trois marches d'un escalier que l'on descend si l'on tient compte du mouvement de la lecture.

Au demeurant, la proposition subordonnée de temps, qui marque la fin de la huitième strophe, fait aussi un « clin d'œil » à « chanson d'automne » de Paul Verlaine, plus précisément à l'enjambement que l'on observe au deuxième et au troisième vers de la deuxième strophe (le poème n'en contient que trois) :

« Tout suffocant.  
Et blême, quand  
Sonne l'heure,  
Je me souviens  
Des jours anciens  
Et je pleure ; »

À propos de cet enjambement, Mireille Naturel dit qu'il introduit une rupture très nette et très significative<sup>12</sup>.

Dans « Limbe. », le dernier vers de la quatrième strophe évoque cette rupture d'autant plus douloureuse et atroce qu'elle se définit ici en terme de séparation violente d'un être de son milieu naturel, de dépossession de l'âme d'un être. Le poète en prend conscience et exprime en même temps sa souffrance et sa volonté de recouvrer la plénitude de son être.

La dépossession du poète de son âme est rendue sensible par l'opposition entre « poupée noires » et « catins blêmes » ou « fantômes empilés fessus ».

Si l'épithète « noires » valorise « mes poupées » qui sont dans ce poème une subjectification physique de ce dont le poète est dépossédé, celles qui qualifient « catins » et « fantômes » sont plus précieuses que futiles : elles mettent en relief quelques traits du corps pour suggérer des mœurs répréhensibles de ceux qui sont dépossédés de leur être, de leur âme et qui constituent un pôle diamétralement opposé à la quête du poète. Elles permettent de prendre la mesure de la volonté qui sous-tend sa quête :

« Donnez-moi l'illusion que je n'aurai  
[plus à contenter  
le besoin étale  
des miséricordes ronflants  
sous l'inconscient dédain  
du monde »

Si l'instance autoritaire à laquelle s'adresse le poète est une abstraction, elle est rendue visible, sensible dans cette strophe par une synecdoque d'abstraction absolue : des miséricordes.

Les personnes qui pratiquent cette miséricorde, sont prises pour la miséricorde elle-même. Ces personnes sont qualifiées négativement,

12 M. NATUREL, *Pour la littérature de l'extrait à l'œuvre*, Paris, Clé International, 1995, p. 30.

rendues repoussantes, détestables par l'épithète ronflant, sans doute à cause ostentatoire de cette pratique et de la vanité qui l'accompagne. Miséricorde à la fin de la strophe qui précède n'est pas une synecdoque mais un nom épithète avec la même connotation péjorative que dans « miséricordes ronflants ».

Dans la dernière strophe de « Limbe. », le premier vers, qui est une phrase simple avec une unité de sens, se morcelle pour former trois vers et chaque morcellement devient un vers dont le nombre de syllabes décroît progressivement, de façon que l'on passe de l'octosyllabe (au premier vers) au monosyllabe (au quatrième et dernier vers) en passant par le quadrisyllabe (deuxième vers) et le trisyllabe (troisième vers).

La disposition typographique de cette dernière strophe crée l'image d'un fusil dont le canon est tourné à droite. Les deux premières strophes du poème de M.M. Tshiakatumba offrent, à peu de différence près, la même image. Mais ici, le canon est tourné vers la gauche. Eu égard à la figuralité du poème, « Limbe. » est une prosopopée qui prend en sandwich une apostrophe (cinquième strophe).

En effet, le poète s'adresse tout de go, à brûle – pourpoint, à un public imaginaire, mieux à une instance abstraite dont le vouvoiement fait penser à une autorité, à un pouvoir oppressif, voire à un système. C'est auprès de cette instance qu'il s'adresse pour réclamer son patrimoine représenté métaphoriquement par « mes poupées noires ».

L'épithète « noires » donne à ce patrimoine une dimension raciale. Il s'agit donc du patrimoine de la race noire, celle dont l'instance autoritaire a nié l'humanité et les activités qui la manifestent : « mes poupées noires » dans « Limbe. » et les objets d'art distinctement nommés dans le poème de M.M. Tshiakatumba. Ceux-ci et celles-là renvoient également à une activité créatrice.

Dans « Limbe. », l'énumération de ce patrimoine a été retardée ; elle n'intervient qu'à l'avant dernière strophe qui est une apostrophe. Ce faisant, le poète met en évidence le préjudice subi, la rancœur que l'action de l'instance autoritaire a suscitée ainsi que la souffrance engendrée aussi bien par la négation de son humanité que par la prise de conscience tardive de cette réalité. Le tout transparaît dans l'unique phrase interrogative du poème qui, comme celle du poème de M.M. Tshiakatumba, est oratoire, mais avec cette différence notable qu'on y observe une inversion qui donne plus d'énergie à la rancune et la met en évidence. En plus, cette interrogation ne porte pas de signe qui indique l'interrogation. L'énumération n'est pas précédée par deux points ; les termes énumérés ne sont pas non plus séparés par une virgule. Il s'en suit que le rythme s'en trouve accéléré :

*« Le sauront-ils jamais cette rancune de mon cœur  
à l'œil de ma méfiance ouvert trop tard  
ils ont cambriolé l'espace qui était mien*

*la chanson le rythme l'offre  
le sentier l'eau la case  
la terre enfumée prise  
la sagesse les mots les palabres  
les vieux  
la cadence les mains la mesure les mains  
les piétinements le sol »*

À la fin de « Prière aux masques », L.S. Senghor reconstruit autrement ce dernier vers pour définir l'homme noir en l'opposant à l'homme blanc, l'homme du monde défunt des machines et des canons :

**« Nous sommes les hommes de la danse dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur »<sup>13</sup>**

Au terme de cette « enquête », force est de constater que c'est effectivement la phrase impérative injonctive avec sa structure cataphorique et son caractère anaphorique que M.M. Tshiakatumba a empruntée et modifiée quelque peu. Reconsidérons-la :

**« Rendez-les-moi mes poupées noires »**

En empruntant cette phrase, il a gardé le verbe « rendre », le mode impératif mais à la deuxième personne du singulier. Il y a ajouté l'auditeur qui devient présent dans le poème pendant qu'il est absent et imaginaire dans le poème de L.-G. Damas. Néanmoins, il évoque sa présence abusivement par une métonymie de l'effet rendu péjoratif par l'épithète « ronflant ». « Mes poupées noires » ont été remplacées par des objets d'art cités nommément au retour du vers. Il en cite sept correspondants à sept retours du vers contre quatre dans « Limbe. ». Mais ces objets gardent leur fonction grammaticale.

Même la figure du poème est un emprunt d'autant plus que l'on confond généralement la prosopopée et l'apostrophe.

Sur le plan lexical, le mot rancune a été repris. Il a tout son contenu sémantique dans « Limbe. ». Ce contenu est complètement vide dans le poème de M.M. Tshiakatumba.

Nous pouvons donc conclure à ce stade que « Limbe. » est un hypotexte et « Tervueren » un hypertexte qui a incorporé partiellement le poème de L.-G. Damas.

### **3. Hypothèses interprétatives : du procès poétique radical de la colonisation au procès poétique mitigé**

La situation de l'énonciation laisse apparaître un locuteur aussi bien dans « Tervueren » que dans « Limbe. » : on n'entend qu'une voix, celle qui

<sup>13</sup> L.S. SENGHOR, *Œuvre complète*, Paris, Seul, pp. 23-24.

dit « je », « moi », « mon », “toi”, “tu” : « mon », « mien », pendant que celui à qui le discours est adressé reste silencieux, même si dans le poème de M.M. Tshiakatumba, il apparaît à travers le Musée royal de Tervueren personnifié. Bien qu’absent dans « Limbe. », il est mis en scène pour une action : la restitution immédiate des biens arrachés au cours d’une histoire qui a mis deux continents face à face mais dans un rapport de conquérant et de conquis. Qui n’a pas favorisé un enrichissement réciproque ou une fécondation réciproque comme dirait Roger Garandy. Dans le discours qui lui est destiné, aucun pronom personnel, aucun pronom possessif ne signalent sa présence, sinon le mode impératif du verbe rendre à la deuxième personne du pluriel. Ce mode fait penser à une autorité détentrice d’un pouvoir oppressif. Par contre dans « Tervueren », la deuxième personne du singulier du pronom personnel « tu » laisse penser à un rapprochement, à une familiarité.

Cette familiarité permet de comprendre que l’ordre qui est intimé à l’auditeur, radicalement injonctif, exprès dans « Limbe. », soit dépourvu de violence, d’agressivité dans « Tervueren ». Il est quasi-amical, presque suppliant. Il semble être dû à la découverte d’une qualité inattendue de Tervueren personnifié : la protection quasi-maternelle des biens précieux censés incendiés, perdus à jamais. Cette qualité est absente dans « Limbe. ». La première strophe du poème de M.M. Tshiakatumba ne fait-elle pas état de cette perte avec tristesse ?

*« Au fond de la nuit des temps  
se traîne l’écho de l’incendie  
de mes objets d’art. »*

On peut donc comprendre l’étonnement perceptible dans le cinquième et le sixième vers de la deuxième strophe, qui forment l’unique phrase interrogative du poème :

*« Comment as-tu gardé dans ton enceinte,  
ces objets qu’à Tshikala Mukendi on disait abjects ? ».*

Ce ne sont pas les habitants du village de Tshikala Mukendi qui méprisaient ces objets d’art, car dans la même strophe, le poète décrit leur attitude à l’égard de ces objets dont la fonction était spirituelle. Ce faisant, il met la spiritualité africaine, le bouddhisme et le catholicisme, sur le même pied d’égalité :

*« Au bout de cette journée qui se meurt  
jamais mes aïeux n’adorent mes objets, ils les vénèrent  
comme le bonze le Bouddha, le Curé la Madone. »*

Les mots rejetés mettent en évidence cette mise au même niveau. La longueur du deuxième vers de cette strophe, le plus long du poème, et le

rythme qu'il impose, en font un plaidoyer que ponctue l'adverbe de temps (dans son sens négatif) placé au début du deuxième vers de la strophe.

La même découverte marquée par l'étonnement permet de comprendre l'hommage que le poète rend à Tervueren et l'absence de rancune exprimée dans sa requête amicale :

*« Au bout de cette journée qui se meurt,  
hommage à toi, pour avoir gardé ces "fétiches"  
sur lesquels on vitupéra dans ma jeunesse »*

La présence de l'Occident en face de ses objets d'art aurait dû occasionner un dialogue réciproquement fécond. Loin s'en faut, elle a engendré un appauvrissement d'un côté (l'Afrique, représentée par quelques pays : la Tanzanie, la Guinée, le Kongo qui sont en fait des synecdoques de la partie) et de l'autre côté l'enrichissement de l'Occident représenté par une école d'art qui se proposait de représenter les objets décomposés en éléments géométriques simples) le cubisme qui peut être considéré ici, tout comme le continent d'Appolinaire, comme une métonymie du maître : et de l'autre côté l'enrichissement de l'Occident à travers le cubisme :

*« Emportés par le tourbillon du siècle  
les statuettes lasser d'inspirer le cubisme  
veulent me revenir pour respirer l'air du terroir. »*

Mais la requête du poète ne relève pas de son propre mouvement, de sa propre initiative, il obéit à un ordre qu'il a reçu de prendre et non de demander. Visiblement il n'y obtempère pas, car il ne prend pas, il ne demande pas à Tervueren de vomir ce qu'il garde précieusement dans son ventre :

*« Un ordre m'arrive de prendre  
la mendiante qui honore ton ventre »*

Le poète apparaît plutôt comme un ambassadeur d'une instance innommée auprès de Tervueren. D'où le langage exempt de violence. Tervueren personnifié représente plus que le Musée royal des colonies de Belgique. Il représente le pouvoir colonial qui en est le propriétaire, mieux il symbolise la colonisation dont le poète fait le procès avec nuance et discernement.

Dans « *Limbe* », l'instance abstraite à laquelle le poète s'adresse est celle qui lui a arraché ses « *Poupées noires* », nié sa personnalité. Elle a ceci de commun avec l'esclavagisme et la colonisation : la négation de toutes les cultures non occidentales, de toutes les autres manières de penser, de vivre le rapport de l'homme à la nature, avec les autres et avec le divin. Ces valeurs, le poète les présente dans la quatrième strophe en suggérant que la présence de l'Occident en Afrique s'est faite par effraction et il s'en est suivi un pillage systématique et généralisé des biens matériels et immatériels

dont l'énumération pêle-mêle est accélérée par l'absence de signe de conjonction, de coordination et de signes de ponctuation dont principalement la virgule. Le vers le plus court de la strophe est disyllabique ; il attire l'attention sur celui dont Amadou Hampâté Bâ a dit que lorsqu'il disparaît, c'est une bibliothèque qui brûle : le vieux. Sa mise en valeur permet de prendre la mesure de l'action dévastatrice de l'esclavage et de la colonisation, et de l'énervement du poète :

*« La coutume les jours la vie  
la chanson le rythme l'effort  
le sentier l'eau la case  
la terre enfermée grise  
la sagesse les mots les palabres  
les vieux  
la cadence les mains la mesure les mains,  
les piétinements le sol »*

Symboles de l'être différent de l'homme blanc et de l'acte de vivre, dans la mesure où ils expriment la spontanéité profonde de l'homme noir, le poète les réclame respectueusement mais, fermement et sans délai, tant ils garantissent, non seulement la plénitude de son être et sa dignité, mais aussi celles de sa race, la race noire sur laquelle il insiste par la répétition de l'expression métaphorique et anaphorique « mes poupées noires » ou encore par la manière de la mettre en évidence dans la dernière strophe.

Jouer avec les « poupées noires les jeux naïfs de mon instinct » exprime justement cette plénitude, cette harmonie avec soi-même dont on ne peut jouir avec des gestes protocolaires, commandés par les conventions sociales. La plupart des poèmes dans *Pigments* dénoncent justement ces gestes protocolaires commandés par les conventions sociales. C'est le cas notamment de « Pour sûr », « Savoir vivre. », « Hoquet. », etc

Si la démarche dans laquelle le poète s'engage dans « Tervueren » est une réponse à un ordre extérieur, dans « Limbe. », elle procède d'une révolte face à la servitude et ses conséquences : la misère, la prostitution et la dépersonnalisation. Une première lecture peut amener à conclure que dans « Tervueren », la dépersonnalisation est réduite aux rapports entre deux pays : la Belgique et le Congo, et que dans « Limbe. », elle engage ouvertement toute la race noire et soulève la question épineuse de sa tragédie dans l'histoire de l'humanité. En réalité, la présence des lieux de déportation des nègres comme la Tanzanie, la Guinée et le Kongo dans « Tervueren » et leur ouverture sur l'Océan indien et sur l'Océan atlantique sont une allusion à cette tragédie.

Malgré la variété manifeste des symboles figuratifs qui le représente, l'objet de la requête est la même dans les deux poèmes ; il en est ainsi de l'instance à laquelle la requête est présentée. Ceux qui la présente, en dépit de l'éloignement dans le temps et l'espace, partagent, à peu de différence près, le même sort dans l'histoire de l'humanité.

Le rapprochement de ces deux textes peut-il autoriser d'inférer que le poète congolais a plagié le poète guyanais ? Tout d'abord, quel est le texte avec lequel M.M. Tshiakatumba a dialogué ? Celui publié par L. S. Senghor ou par Présence Africaine ?

Nous avons déjà relevé la différence qu'il y a dans la graphie du titre du poème de L.-G. Damas publié par L. S. Senghor et par Présence Africaine. Un détail qui mérite aussi d'être signalé a trait à la dédicace.

En effet, le dédicataire du poème publié par L. S. Senghor est signalé par les initiales du prénom et du nom : R. R. Par contre, dans le poème publié par Présence Africaine, l'identité du dédicataire est clairement mentionnée. Il s'agit de Robert Romain.

Dans « Tervueren », le nom du dédicataire est mentionné clairement mais son prénom est signalé par le graphème « M. ». S'agit-il de l'initiale du prénom ou de l'abréviation de Monsieur ?

Qui étaient Robert Romain et M. Mercenier ? Quelles étaient leurs pensées et leurs actions dans leurs sociétés respectives et au-delà ? Celles-ci justifient que les deux poèmes leur soient respectivement dédiés et que l'identité de Romain Robert soit d'abord cachée dans l'Anthologie de L. S. Senghor, et révélée ensuite par Présence Africaine dans l'édition définitive ? L'édition de cette édition signale dans « Du même auteur » qu'en 1939, Pigments était saisi et interdit pour atteinte à la sûreté de l'État. Ceci explique-t-il cela ?

N'étant pas en mesure pour le moment de répondre correctement à toutes ces questions, nous ne pouvons que conjoncturer à partir de la dédicace décryptée : le texte avec lequel M.M. Tshiakatumba a dialogué est celui publié par Présence Africaine dans l'édition définitive.

Concernant le problème du plagiat ou non, dans le cas de M.M. Tshiakatumba, on ne peut pas parler de plagiat parce que le poème de L.-G. Damas n'est pas totalement incorporé dans « Turvueren ». La forme impérative du verbe est certes empruntée à « Limbe. », mais le passage de la deuxième personne du pluriel à la deuxième personne du singulier la dilue quelque peu. Il en est ainsi du mot « rancune » présent dans les deux textes mais précédé d'une préposition qui le vide de son contenu dans « Turvueren ». Plutôt que de plagiat, on peut parler d'emprunt conscient ou inconscient et d'inflexion.

Par ailleurs, les deux premières strophes qui font penser à un monologue ou à une rumination, le remplacement de « mes poupées noires » par différents objets d'art distinctement cités, et le gommage de « rancune » dans le dernier vers créent un effet de rupture et fait de « Turvueren » un autre texte bien que l'hétérogénéité ne soit pas absolue. C'est d'autant plus vrai que les deux textes, au-delà de la prosopopée et de l'apostrophe qui les caractérisent, sont tous une allusion historique. Allusion à l'action dévastatrice et mutilante de l'esclavagisme et de la colonisation.

Eu égard à l'analyse qui précède, quelle peut-être la signification des deux titres ?

« Tervueren » est le symbole de la colonisation avec son action dévastatrice et dépersonnalisante. Au-delà des apparences, cette action s'est révélée finalement salvatrice, comme qui dirait que la colonisation avait, après tout, un côté positif.

« Limbe. » ou « Limbé » désigne à la fois l'état de dépersonnalisation extrême, la révolte radicale contre cet état et contre l'agent qui l'a entreprise, et la volonté de retrouver son humanité intégrale : la volonté de quitter la périphérie pour le centre où la vie de l'homme, de tout homme se déploie dans l'authenticité et la diversité. Jouer avec les « poupées noires » les jeux de l'instinct, ne plus contenter « le besoin étale // des miséricordes ronflant », « reconstruire le temple // Que les velours bakuba tapisseront », « respirer l'air du terroir », sont autant d'expressions qui expriment la plénitude de cette humanité reconnue dans sa diversité et sa richesse.

## Conclusion

La lecture de « Limbe. » de L.-G. Damas et « Tervueren » de M.M. Tshiakatumba incite le lecteur informé à comparer les deux poèmes et à dégager ce que l'un a emprunté à l'autre et à en déterminer l'effet. Pour y parvenir, nous avons eu recours à l'intertextualité telle que M. Riffaterre la conçoit, en prenant la place du lecteur-enquêteur et celle du lecteur-herméneute. Ainsi avons-nous dans un premier temps étudié la construction des deux poèmes en les confrontant, et proposé une interprétation après avoir mis l'intertexte en évidence.

Il est indéniable que M.M. Tshiakatumba a dialogué avec L.-G. Damas à travers « Limbe. ». La trace visible et patente de ce dialogue est la phrase impérative injonctive qu'il a empruntée au poème de L.-G. Damas en gardant son mode impératif et sa structure cataphorique et sa nature anaphorique, mais il l'a infléchi : les variations apparaissent au niveau de l'auditeur personnifié, de l'usage de la deuxième personne du singulier du verbe rendre à l'impératif et de l'éclatement de l'expression métaphorique « mes poupées noires » en objet d'art cités distinctement pour mettre en évidence la qualité et la variété des objet d'art qui symbolisent les valeurs culturelles que l'Occident chrétien avait d'abord niées pour les reconnaître par la suite. Au-delà des objets d'art, il s'agit de l'humanité du nègre, de l'homme noir dont les deux poètes réclament la reconnaissance.

Le mode impératif a induit la prosopopée et l'apostrophe dans « Limbe. » et l'apostrophe dans « Tervueren ». Au-delà, ces deux poèmes sont une allusion historique.

Si le procès de la colonisation ou du moins d'un aspect de son action, de son idéologie, est fondamentalement le même dans les deux poèmes, il varie par la forme radicale dans « Limbe. » et par la nuance et la perspective de la réconciliation dans « Tervueren ». Cependant, nous n'avons

pas exploité l'allusion au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire dont la trace est visible dès le début de la première strophe. Il en est ainsi de « Chanson d'automne » de Paul Verlaine dont la trace est visible dans la quatrième strophe de « Limbe. » que Jean-Paul Sartre a reprise dans sa célèbre préface à *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*.

Toutefois, d'autres œuvres littéraires congolaises se prêtent aux études intertextuelles à l'intérieur d'un même genre ou d'un genre à un autre. Comme, par exemple, le passage de *Gouverneurs de la Rosée*, de Jacques Roumain à *Chant de l'eau chant de la terre*, de Philippe Elebe, le passage d'un roman à une pièce de théâtre. ■

## CEPAS - BASIC NEEDS BASKET : KINSHASA (SEPTEMBRE 2017)

La collecte des données pour l'enquête du mois de septembre 2017 a été conduite par le secteur des Appuis au développement du CEPAS du 25 septembre au 4 octobre 2017. Les prix moyens ont été calculés sur base des prix au détail récoltés dans les marchés (Grand-marché, marché de la liberté, marché Pumbu de Mont-Ngafula, marché Delvaux), les supermarchés (Shoprite et Kin-marché) et 8 alimentations réparties sur 8 sites géographiques différents. A la fin du mois de ce mois de septembre 2017, le taux moyen de la Banque Centrale du Congo était de 1566,8663 Francs congolais pour 1 dollar.

La structure de la grille a été modifiée. Les rubriques qui y sont désormais affichées sont conformes à l'ossature de la grille des éléments constitutifs des calculs prévus dans les annexes du décret 079/2002 du 3 juillet 2002 qui définit les modalités de réajustement du Salaire Minimum Interprofessionnel Garanti (SMIG). La nouvelle structure a été convenue avec l'Intersyndicale Nationale du Congo dans le cadre du plaidoyer du CEPAS pour le réajustement du SMIG.

La nouvelle grille est constituée de 4 parties :

- [A] Une liste élargie d'articles alimentaires dont la répartition des quantités respecte la norme de nutrition en vigueur en RD Congo ;
- [B] Une liste élargie d'articles non alimentaires dont les quantités sont celles fournies par le décret ;
- [C] Une liste résumée d'articles non alimentaires non récurrents (dont la périodicité est annuelle, biannuelle ou tri-annuelle) dont les quantités affichées constituent des quotités mensuelles ;
- [D] La liste détaillée des articles non alimentaires non récurrents.

Les deux premières parties constituent les listes d'articles récurrents dont les données sont collectées mensuellement. Les données des deux dernières parties sont actualisées une fois l'an et la quote-part mensuelle reportée de manière stable sur tous les tableaux mensuels de l'année.

### A. Coûts des articles alimentaires de base pour une famille de 5 personnes

| Désignation                      | PU en FC | Quantité | Total    |
|----------------------------------|----------|----------|----------|
| Farine de maïs                   | 1 427,94 | 4,00 Kg  | 5 711,76 |
| Riz                              | 2 028,15 | 4,10 Kg  | 8 315,42 |
| Pain                             | 2 129,17 | 4,10 Kg  | 8 729,60 |
| Chikwangue                       | 1 040,38 | 4,30 Kg  | 4 473,63 |
| Farine de manioc                 | 1 295,89 | 4,20 Kg  | 5 442,74 |
| Patates douces                   | 1 047,46 | 4,30 Kg  | 4 504,08 |
| Bananes plantains                | 1 537,34 | 4,30 Kg  | 6 610,56 |
| Sucre cristallisé (Kwilu-Ngongo) | 1 815,38 | 4,40 Kg  | 7 987,67 |
| Arachides décortiquées           | 2 848,21 | 1,20 Kg  | 3 417,85 |