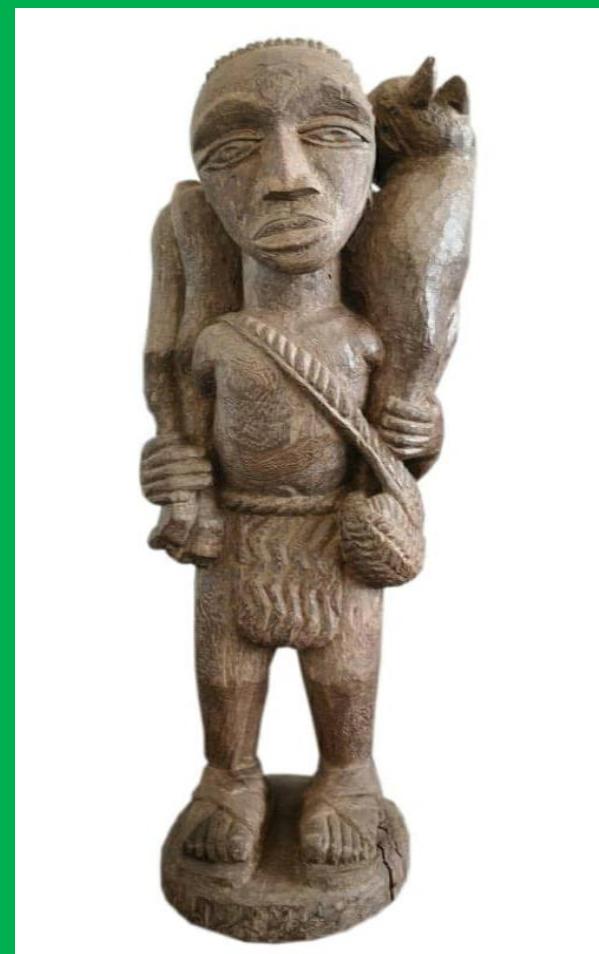


NTELA

N° 01, Janvier-Juin 2021



ISSN : 2789-3588

**Revue du Centre Universitaire de Recherche
sur l'Afrique (CURA)**

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)
BP : 2642, E-mail : cura.congobrazza@gmail.com
Tél. : + 242 066690087 / 055769593 / 044108897

Couverture : Figure de chasseur bantu de l’Afrique centrale. Statuette collectée par le Laboratoire d’Anthropologie et d’Histoire (actuelle Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l’Université Marien Ngouabi), entre les années 1975 et 1980. Dans les langues kongo de cette sous-région, le bon chasseur est justement appelé « *NTELA* ». Par métonymie, ce nom symbolise l’homme constamment animé par la quête des savoirs et des connaissances ; un scientifique qui cherche, qui trouve et qui partage ses trouvailles avec les autres au moyen de la publication.

Les opinions exprimées dans les différents textes publiés ici sont celles de leurs auteurs. Elles n'engagent nullement la Revue *NTEL*A

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)
E-mail : cura.congobrazza@gmail.com

NTELA

____ **N° 01, Janvier-Juin 2021** ____

ISSN : 2789-3588

**Revue du Centre Universitaire de Recherche
sur l'Afrique (CURA)**

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)
BP : 2642, E-mail : cura.congobrazza@gmail.com
Tél. : + 242 066690087 / 055769593 / 044108897

Publications semestrielles de la Revue NTELA

Directeur de publication

Yvon-Norbert GAMBEG

Rédacteur en chef

Jean Félix YEKOKA

Comité de rédaction

Jacques Nkeoua Oumba, Paul Kibangou, Régina Patience Ikemou, Rony Dévyllers Yala Kouanzi, Samuel Kidiba, Dieudonné Mouakouamou Mouendo, Didace Kevin Koulooungou Boungou, Jean-Bruno Bayette.

Comité scientifique

Jean-François Owaye, Professeur, Université Omar Bongo (Gabon), Miche-Alain Mombo, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Georges-Claude Tshund’Olela, Professeur, Université de Kinshasa (RD. Congo), Omer Massoumou, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Françoise Blum, Professeur, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne (France), Bienvenu Boudimbou, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo), Joachim Emmanuel Goma-Thethet, Professeur, Adon Simon Affessi, Maître de Conférences, Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo (Côte d’Ivoire), Université Marien Ngouabi (Congo), Dieudonné Tsokini, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Pierre Yvon Ndongo Ibara, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Joseph Zidi, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo), Henri Yambéné Bomono, Professeur, Université Yaoundé 1 (Cameroun), Rogacien Tossou, Maître de Conférences, Université d’Abomey-Calavi (Bénin), Université Marien Ngouabi (Congo), Yvon-Norbert Gambeg, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Sophie Pulchérie Tape, Maître de Conférences, Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo (Côte d’Ivoire), Amuri Mpala Lutébélé, Professeur, Université de Lubumbashi (RD. Congo), Didier Ngalebaye, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo).

Infographie : Dreid Miché KODIA MANCKESSI

SOMMAIRE

Éditorial 11

Articles

I. Histoire

Ressentiment et fronde contre l'Occident dans les musiques africaines urbaines

Jean Félix YEKOKA 17

Mobilités, identités et gestion intégrée des patrimoines en Afrique centrale

Stévio Ulrich BARAL-ANGUI 39

L'OIHP, l'OHSDN et l'internationalisation des problèmes de santé des territoires dominés d'Afrique centrale (1923-1939)

Simplice AYANGMA BONOHO 57

Le paludisme en milieux indigène et européen en Afrique Équatoriale Française (1931-1938)

Dreid Miché KODIA MANCKESSI 77

II. Psychologie-Sociologie

Autoreprésentation de la maladie chez les personnes atteintes du diabète vivant à de Korhogo (Côte d'Ivoire)

***Taïba Germaine AINYAKOU, Bernadette BLA, Assamoi Benibego
Edouardo Dekantus AMAN*** 95

La fistule obstétricale en république du Congo : défis et perspectives psychologiques

Nicaise Léandre Mesmin GHIMBI, Cyr Justus ZOLA DANY SAMBA 109

III. Langues-Littérature

Mythes et « sentiment de fantastique » dans les littératures postcoloniales : Sony Labou Tansi, Maryse Condé

Analyse KIMPOLO

127

Le jeu intertextuel dans la construction du discours poétique de

Maxime N'Debeka

Dieudonné MOUKOUAMOU MOUENDO

147

L'esthétique de la recomposition des textes dans *verre cassé* d'Alain Mabanckou

Ghislain Méliodore MVOULA-MASSAMBA

169

L'esthétique de l'absurde dans *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi

Didace Kevin KOULOUNGOU BOUNGOU

191

Espace et représentations identitaires dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula

Ourbano MBOU-MAKITA

207

Yoruba Mythology in Wole Soyinka's *A Dance of the Forests and The Road*

Anicet Odilon MATONGO NKOUKA, Herlyn Juverly ALONGANA

221

Le jeu intertextuel dans la construction du discours poétique de Maxime N'Debeka

Dieudonné MOUKOUAMOU MOUENDO*

Résumé

Cette étude, qui traite de l'intertextualité dans l'œuvre poétique de Maxime N'Debeka, est interdisciplinaire. Elle se construit autour des approches intertextuelle, comparatiste, thématique, sans oublier l'herméneutique. Le travail y consiste à repérer, dans les poèmes de Maxime N'Debeka, la présence manifeste de textes littéraires et chantés ou toutes autres traces renvoyant aux textes bibliques. L'objectif est d'en analyser l'incidence sur l'écriture du poète et d'en étudier la signification. Ainsi, l'étude a procédé à l'analyse de l'énoncé « soleils neufs » comme élément obsédant, ainsi que les allusions à *La Sainte Bible*, à la chanson et à la littérature écrite comme une série de représentations symboliques des rapports sociaux.

Mots-clés

Intertextualité, Discours poétique, Maxime N'Debeka, Textes, Chanson.

Abstract

This study, which deals with intertextuality in the poetic work of Maxime N'Debeka, is interdisciplinary. It is built around intertextual, comparative and thematic approaches, without forgetting hermeneutics. The work consists of identifying, in Maxime N'Debeka's poems, the manifest presence of literary and sung texts or any other traces referring to biblical texts. The aim is to analyse their impact on the poet's writing and to study their meaning. Thus, the study proceeded to analyse the statement "new suns" as an obsessive element, as well as the allusions to the Holy Bible, to song and to written literature as a series of symbolic representations of social relationships.

Keywords

Intertextuality, Poetic discourse, Maxime N'Debeka, Texts, Song.

* UMNG, FLASH, Parcours de Littératures et Civilisations Africaines (LCA).

Introduction

L'œuvre poétique de Maxime N'Debeka entretient des liens marqués avec l'histoire, les faits sociaux et le vécu du poète. Comme l'affirment Jean-Baptiste Tati Loutard et Philippe Makita (2003, p. 64), « Sa vie est intimement liée à toute sa création ; il y étale ses combats, ses défaites, ses rêves avortés [...] ». C'est pourquoi, il faut se garder d'escamoter la dimension militante de son œuvre littéraire si l'on veut cerner la portée des textes qui la composent.

Par ailleurs, il y a dans les vers de Maxime N'Debeka la présence plus ou moins explicite d'énoncés propres à lui, qui vont d'un texte à un autre, ainsi que ceux d'autres auteurs, repris ou détournés par le poète. Ce phénomène, c'est ce que l'on appelle l'intertextualité. L'incorporation subtile de ces énoncés disséminés et/ou empruntés à d'autres, participe de l'écriture et constitue ce que nous qualifions de jeu intertextuel.

Il existe quelques textes critiques dans lesquels l'œuvre littéraire de Maxime N'Debeka est étudiée et analysée. Parmi ces textes, nous pouvons citer l'*Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, de Jean-Baptiste Tati Loutard, le n° 38, septembre-octobre 1977 et le n° 92-93, mars-mai 1988, de la revue *Notre Librairie*, consacrés à la littérature congolaise. L'on peut également citer les ouvrages *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine* de Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange (1979), ainsi que *Trois poètes congolais. Maxima N'Debeka, J. Baptiste Tati Loutard, T.U. Tam'si* de Roger Godard (1985). Mais aucun de ces textes ne traite de l'intertextualité en tant qu'élément participant à la construction du discours du poète.

Le concept d'intertextualité est en fait une création de Julia Kristeva. Elle s'inspire des textes et de la théorie de Mikhaïl Bakhtine, qui sous le concept « dialogisme », estime que la vie est un dialogue et que le discours rencontre toujours le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers l'objet. Pour M. Bakhtine, « la parole va à la parole [...]. Il n'est pas un seul énoncé verbal qui puisse, en quelque circonstance que ce soit, être porté au seul compte de son auteur [...]. » (Cité par J.-M. Privat, M. Scapa, 2019, en ligne).

Objet de multiples théorisations, parfois contradictoires, l'intertextualité se veut donc une liaison plus ou moins explicite d'un texte avec d'autres. C'est ce qu'explique Julia Kristeva (1969, p. 52) qui, parlant de permutation de textes, affirme : « Dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se

neutralisent ». En réalité, Julia Kristeva estime que tout texte se construit comme une mosaïque de textes empruntés à d'autres. Ainsi :

Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut-être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des liens que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envi (J. F. Chassay, *in* P. Aron et al., 2002, p. 392).

Dans le souci de circonscrire les éléments manifestes qui constituent ce croisement d'énoncés, Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982) définit un certain nombre de relations constituant le fondement de l'intertextualité : il s'agit de la citation, du plagiat, de l'allusion et de la référence. À ces éléments s'ajoutent la parodie, le pastiche et bien d'autres formes de relations. Par ailleurs, l'intertextualité repose quelquefois sur des détails, comme le montre implicitement Roland Barthes lorsqu'il affirme : « Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Prost, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie. » (R. Barthes, 1973, p. 50-51).

Dans le cadre de cette étude, la notion de texte va au-delà du seul texte littéraire, en intégrant la chanson et d'autres formes de discours. Cet élargissement permet de ne pas être obligé de séparer intertextualité et intermédialité.

Quels sont finalement les cas manifestes d'intertextualité dans les écrits poétiques de Maxime N'Debeka ? Qu'apportent les textes d'autrui dans la construction du discours poétique et des représentations de monde ? Telle est formulée, à travers ces deux questions, la problématique de cette étude qui consiste avant tout à débusquer, dans les poèmes de Maxime N'Debeka, les énoncés qui se répètent de façon obsessionnelle, ainsi les textes d'autres auteurs, et d'en analyser la signification. Nous partons des hypothèses que les textes poétiques de Maxime N'Debeka sont parsemés d'énoncés qui vont d'un texte à un autre comme des « éléments voyageurs »¹, et

¹ Il est question d'étudier ce que l'on pourrait qualifier d'intertextualité restreinte du fait que l'auteur procède, consciemment ou non, à la dissémination, dans une ou

qu'il y en a d'autres, empruntés à d'autres auteurs, qui s'y manifestent sous forme de citation, d'allusion, de parodie, etc.

Le corpus de cette étude est composé de cinq recueils de poèmes, à savoir : *Soleils neufs*, *L'oseille/les citrons*, *Paroles insonores*, *Les signes du silence* et *La danse de N'kumba ensorcelée*². L'approche choisie se veut interdisciplinaire. Elle s'appuie, entre autres, sur l'approche intertextuelle du fait qu'elle consiste à briser la clôture des textes en les étudiant dans leurs rapports avec des textes et d'autres types de discours produits par d'autres auteurs. Elle repose aussi sur l'herméneutique³, c'est-à-dire sur une méthode critique qui engage un travail d'interprétation en supposant « [...] que les signes et les discours ne sont pas transparents, et que derrière un sens patent reste à découvrir un sens latent, plus profond ou plus élevé » (P. Popovic, A. Boissinot, *in* P. Aron et *al.*, 2002, p. 260). Le croisement de l'approche intertextuelle et de l'herméneutique n'exclut pas le recours à d'autres méthodes, comme les approches comparatiste et thématique, qui sont nécessaires à l'élucidation du sens caché des textes.

Trois axes constituent la charpente de cette étude. Le premier étudie l'énoncé « soleils neufs » comme un élément voyageur. Le deuxième traite des allusions à La Sainte Bible, tandis que le troisième s'intéresse aux allusions à la chanson et à la littérature écrite.

1. L'énoncé « soleils neufs » : une sorte d'élément voyageur

La notion d'élément voyageur désigne les énoncés qui partent d'une œuvre à une autre ou à plusieurs autres du même auteur. Ces énoncés relèvent de l'intertextualité interne en tant que point de référence implicite ou explicite, entre les œuvres ou les textes d'un même auteur. Dans les écrits de Maxime N'Debeka, nous identifions l'intertextualité interne grâce à des indices extérieurs incontestables. Il s'agit de mots et d'énoncés repris de façon obsessionnelle dans plusieurs de ses

plusieurs de ses œuvres littéraires, d'un certain nombre d'énoncés porteur de sens, qui lui sont propres.

² Voir les références de ces différents titres dans les indications bibliographiques.

³ « Le mot herméneutique [...] caractérise la discipline, les problèmes, les méthodes qui ont trait à l'interprétation et à la critique des textes. Le terme est utilisé surtout à propos des œuvres de prose ou de poésie pour désigner l'ensemble des problèmes de lecture et de compréhension de celles-ci, mais il est employé aussi à propos de toutes les catégories d'œuvres d'art, des récits mythologiques, des rêves, des diverses formes de littératures et du langage en général » (cf. *Encyclopaedia Universalis*, Volume 8, première publication, 1970, p. 365).

textes. Dans le cadre de cette étude, un énoncé a particulièrement retenu notre attention : « soleils neufs ». Celui-ci occupe une place de choix parmi les manifestations intertextuelles dans les textes poétiques de Maxime N'Debeka. Cet énoncé est présent dans trois de ses recueils de poèmes, à savoir *Soleils neufs*, *L'oseille / les citrons* et *Les signes du silence*. Il y est cité une vingtaine de fois. Dans le recueil *Soleils neufs*, par exemple, outre sur la page de titre, l'on retrouve cet énoncé au niveau des pages soixante-dix-sept (trois fois), soixante-dix-huit (une fois), quatre-vingt (une fois), quatre-vingt-un (une fois), quatre-vingt-quatre (une fois), quatre-vingt-quatorze (une fois). Dans *L'oseille/les citrons*, il est présent une fois aux pages dix-huit, trente-et-un, trente-trois, cinquante-un, et deux fois à la page soixante-neuf.

En réalité, l'énoncé « soleils neufs » est, dans l'œuvre poétique de Maxime N'Debeka, un véritable nœud de significations. Il a ceci de particulier que le substantif « soleils » est au pluriel alors qu'il n'existe qu'un astre solaire. Le qualifiant « neufs » dont use le poète pour caractériser le soleil fait de celui-ci un astre nouveau, alors que le soleil n'a jamais été ni nouveau ni ancien. Ces deux aspects montrent que le poète donne au mot soleil un sens métaphorique. En fait, dans les langues *kongo*, selon les situations et les contextes de communication, le mot soleil, dit *ntangu*, désigne tout à la fois l'astre solaire, le temps, la période de la journée, du mois, de l'année et l'époque. Le soleil incarne ainsi le temps dans sa complexité, dans sa variété conceptuelle. Vu sous cette symbolique, l'énoncé « soleils neufs » relève d'un calque. Il est la traduction littérale de l'expression *kongo* « *ntangu za mona* » qui veut dire les « temps nouveaux ». Il s'inscrit donc dans la même perspective que le titre *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma qui désigne une période majeure de l'histoire des peuples noirs d'Afrique, à savoir la période postindépendance, car « la poésie de Maxime N'Debeka est étroitement liée à l'histoire du Congo durant les années postérieures aux indépendances » (R. Chemain, A. Chemain-Degrange, 1979, p. 166).

Il faut préciser, cependant, que le titre *Soleils neufs* suggère deux orientations sémantiques opposées. La première, liée à la symbolique des « soleils neufs », laisse entrevoir une période où l'on a une certaine foi en l'avenir radieux que présageaient la révolution congolaise de 1963 et le renversement du régime Massamba Débat en 1969. Car, au Congo, « Si 1960 marque l'accession à la souveraineté, les auteurs estiment que le véritable changement politique est

intervenu en 1963 avec la destitution de l'Abbé Youlou et en 1969 avec la fin du régime Massamba Débat » (R. Chemain, A. Chemain-Degrange, 1979, p. 166). Ainsi, le premier recueil de poèmes de Maxime N'Debeka, *Soleils neufs*⁴, « marque l'enthousiasme du poète et sa foi en la révolution » (R. Godard, 1985, p. 7). Cet écrivain, « considéré comme le poète de la révolution congolaise, dont il exalte les faits saillants » (J.-B Tati Loutard, 1977, p. 208), semble donc s'être donné comme mission de galvaniser et d'éduquer le peuple à travers des poèmes militants. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'extrait de poème ci-après :

Alors le poète enfantera des poèmes plus durs que l'acier
Des poèmes qui touchent les cœurs comme des boulets
Des poèmes canons pour les camarades
[...]
Des poèmes miroir où le mirage de nos deux âmes
Avec les soleils neufs ma terre notre Patrie
Sera flambeau du guide.
(M. N'Debeka, 1969, p.78.)

Le substantif « camarade » (3^e vers) rappelle le discours à la mode dans les régimes socialistes dits marxistes-léninistes ou maoïstes. Il permet de situer le texte analysé dans un contexte sociohistorique précis : celui lié à la période socialiste et du parti unique au Congo, qui démarre avec la révolution congolaise d'août 1963. Il inscrit donc le poème dans un contexte de combat idéologique auquel le poète a adhéré⁵ entièrement. Si l'expression métaphorique « poèmes canons » (3^e vers) renforce l'idée du combat, la promesse du poète d'enfanter des poèmes « plus durs que l'acier » (1^{er} vers), mais dont l'objectif sera de toucher « les cœurs comme des boulets » (2^e vers), donne à son combat cette dimension humaniste qui a souvent fait défaut aux régimes socialistes où l'assassinat politique et le complot permanent semblent une règle indéniable. Le fait de donner à ses poèmes la capacité de toucher les cœurs signifie que le poète veut que ses vers rendent le lecteur plus humaniste, plus sensible au bien-être de l'homme et un peu plus porté vers l'amour de la patrie. En outre, à

⁴ Ce recueil de poèmes est publié en 1969, aux éditions CLE, à Yaoundé.

⁵ Maxime N'Débeka était membre de la Jeunesse du Mouvement National de la Révolution (parti unique créé par Alphonse Massamba Débat), puis membre du Comité central du Parti Congolais du Travail, créé par Marien Ngouabi, qui succédera au premier mouvement politique cité, en 1969.

travers l'énoncé métaphorique « poèmes miroir », Maxime N'Debeka dévoile subtilement que ses poèmes sont censés jouer le rôle d'un phare, pour éclairer les dirigeants des peuples. L'énoncé « flambeau du guide », dans le dernier vers, s'inscrit dans cette perspective.

La seconde orientation sémantique de l'énoncé « soleils neufs » tend vers l'expression d'une désillusion due à « la trahison des élites, l'affairisme de la classe dirigeante, la malhonnêteté des politiciens » (J. Chevrier, 1990, p. 262). C'est cette seconde signification qui se dégage dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Maxime N'Debeka, chaque fois qu'il évoque « les soleils neufs ». En fait, à travers quelques images poétiques savamment orchestrées, le poète « suggère habilement sa révolte, il dénonce avec amertume les injustices des nantis. Sa révolte est davantage tournée contre ceux qui, de l'intérieur, profitent de leur pouvoir pour s'approprier le pays. » (R. Godard, 1985, p. 7). Dans le poème « Jardins d'août », par exemple, il écrit :

Les jardins d'août ne verdissent plus
Mes soleils neufs ont beau défricher les cœurs
L'on reste sans relâche à l'affût
D'un télégramme bleu du Nord ou du Sud
(M. N'Debeka, 1969, p. 94.).

Le substantif « jardin » et les verbes « verdissent » et « défricher » constituent un lexique relevant de la culture agraire. Le « jardin » symbolise la germination et la floraison qui suggèrent l'idée de la verdure, et des parfums exhalés les fleurs, qui sont en réalité des éléments symboliques de la vie, de la prospérité, du bien-être et du bonheur. Mais, en réalité, le poète évoque subtilement une situation sociale dramatique. En effet, le nom « août » renvoie à un des mois de la grande saison sèche au Congo, une saison au cours de laquelle les plantes perdent leur verdure et fanent. L'énoncé « jardin d'août » est, pour ainsi dire, une représentation symbolique, une sorte d'antithèse, car l'idée de verdure annoncée par le mot jardin s'annule avec l'évocation de la symbolique du mois d'août qui, à cause de ses grandes chaleurs, affecte la santé des plantes dont les feuilles ne verdissent plus. Le mois d'août est, ainsi, habillé d'un halo symbolique négatif. Son caractère négatif est renforcé, par ailleurs, par les adverbes de négation « ne...plus » qui, placés de part et d'autre du verbe « verdissent », annulent toutes les vertus que l'on attribuerait aux jardins d'août. Le fait de ne plus verdir signifie qu'ils ont fanés, et le fait de faner figure la mort de la nature et, par analogie, la mort de l'espoir en l'avenir et la mort de la vie.

En réalité, le mois d'août représente beaucoup de choses aussi bien dans l'imaginaire de Maxime N'Debeka que dans l'histoire du Congo. Sur le plan de l'histoire, août est le mois de l'indépendance acquise le 15 août 1960. Il est aussi celui de la révolution congolaise des 13, 14 et 15 août 1963. Cette révolution débouchera sur la chute du premier président congolais, l'Abbé Fulbert Youlou, et l'arrivée au pouvoir d'Alphonse Massamba Débat, initiateur du parti unique, qui donnera à la politique congolaise une orientation socialiste. En outre, le mois d'août est celui au cours duquel se déroulent les phases les plus déterminantes de l'insurrection militaire de 1968 qui conduira à la chute d'Alphonse Massamba Débat et à l'arrivée au pouvoir, en 1969, de Marien Ngouabi qui, à la place du socialisme bantou prôné par son prédécesseur, instaure un socialisme scientifique dit marxisme-léninisme.

Or, considéré comme le poète de la Révolution congolaise, Maxime N'Debeka était le chantre de l'indépendance du Congo et, surtout, de la Révolution congolaise de 1963. Devant la tournure inquiétante que commençaient à prendre les événements, il va déchanter. Dans sa poésie, le mois d'août est un véritable symbole au point où le poète se sert quelquefois de ce substantif comme titre de poème, à la fois pour dire ses espérances et son désenchantement. C'est le cas dans le recueil *Soleils Neufs* (M. N'Debeka, 1969), avec les poèmes « Août 1963 » (p. 93) et « Jardin d'août » (p. 94). Dans le premier, le poète décrit, non sans enthousiasme, le déroulement des événements tels qu'il les imagine. Dans le second, il commence à déchanter : « Oh qu'il est pénible de voir/Les jardins d'août qui ne verdissent plus » (p. 94).

Ainsi, dans la poésie de Maxime N'Debeka, l'énoncé « les jardins d'août ne verdissent plus » est l'expression de la décrépitude des espérances nées de l'indépendance et de la révolution. Suite aux échecs de la révolution de 1963, Maxime N'Debeka va rêver d'un autre éveil populaire, mais les changements qui interviendront au Congo en 1969, avec la chute de Massamba-Débat et l'arrivée au pouvoir de Marien Ngouabi, ne feront que renforcer son désenchantement. Il est choqué « De trouver des jours morts dans le nouveau calendrier » (M. N'Debeka, 1969, p. 94), et s'interroge sur ce qui reste « ... des caillots de mots de l'année 1969 » (M. N'Debeka, 1975, p. 21).

En fait, Maxime N'Debeka dénonce, entre autres, la dimension ethnocentriste que prennent les événements. Cette dimension

ethnocentriste se dessine dans les trois derniers vers de l'extrait analysé : « Mes soleils neufs ont beau défricher les cœurs /L'on reste sans relâche à l'affût /D'un télégramme bleu du Nord ou du Sud ». En réalité, défricher les cœurs suppose prêcher l'amour et l'unité au sein de la nouvelle nation congolaise à construire en bannissant l'ethnocentrisme. Cependant, le travail du poète ne porte le résultat attendu. Les points cardinaux, Nord et Sud, évoqués dans le dernier vers, renvoient en fait à une subdivision à la fois géopolitique et ethnocentriste qui polarise le paysage sociopolitique au Congo depuis 1959, année de la première guerre civile que connaît le pays et qui oppose les partisans de Jacques Opangault (qui est du Nord) à ceux de Fulbert Youlou (qui est du Sud). Cette polarisation entretenue, alimentée et exploitée par les politiciens fait entrave à l'érection d'une réelle nation où pourrait se fondre les ethnies et où les citoyens auraient les mêmes droits. Ainsi, le fait de rester sans relâche à l'affût d'un télégramme bleu du Nord ou du Sud, laisse penser que les citoyens ne jouissent pas des mêmes droits, que le favoritisme reste jusque-là l'unique voie conduisant à l'ascension sociale. Certes, la couleur bleue du télégramme symbolise le bonheur, mais un bonheur qui dépendrait non pas de l'État-nation, mais de l'ethnie au pouvoir. À travers l'image de la polarisation du pays en Nord/Sud, Maxime N'Debeka perçoit un mauvais présage pour l'avenir. Celui-ci est symbolisé dans *Les signes du silence* par les « nuages noirs sur les soleils neufs » (M. N'Debeka 1994, p. 97), et les « rides » que des politiciens viennent graver « sur la / face visible des soleils neufs » (*L'oseille/les citrons*, p. 31). L'image des « nuages noirs sur les soleils neufs » suggère l'idée d'un avenir obscurci et devient l'expression de l'incertitude, du doute et de la désillusion du poète. Cela est renforcé par l'allégorie de rides gravées sur la face « des soleils neufs ». En effet, les rides sont le signe du vieillissement. Si la face « des soleils neufs » porte des rides, c'est que les soleils évoqués sont vieillissants. Ce qui n'annonce pas la renaissance mais l'inclinaison vers la mort. Pour congédier le mauvais sort, le poète implore : « Descendez soleils neufs » (M. N'Debeka, 1975, p. 69).

2. Les allusions à La Sainte Bible⁶

Les allusions⁷ à La Sainte Bible sont récurrentes dans les recueils de poésie de Maxime N'Debeka. Elles sont liées à l'Ancien Testament et au Nouveau Testament. En réalité, dans la poésie de Maxime N'Debeka, les énoncés bibliques sont détournés, et les noms des personnages bibliques dotés d'une signification certaine qui concourent à la compréhension de l'œuvre. La tendance du poète est à la dérision et à la parodie. Il assimile les peuples opprimés aux malheureux Égyptiens – qui se noient et nourrissent les crocodiles de la Mer rouge – victimes de la colère de Dieu et du pouvoir d'un « Moïse » partial qui ne sauve que ses hébreux. Il regrette le drame d'un enfant, sans doute noir, qui dans sa vie n'a eu ni Roi mage ni Roi Hérode. En outre, il parodie les écrits bibliques de la genèse pour montrer qu'en réalité le nouveau départ annoncé par les « soleils neufs » ne présageait rien de bon.

2.1. Les énoncés bibliques

Les énoncés bibliques font allusion au mythe de la création (Ancien Testament), à la vie et aux enseignements de Jésus Christ (Nouveau Testament). Dans les énoncés parlant du mythe de la création, notamment dans *Les signes du silence*, le poète tourne en dérision la version biblique du commencement du monde :

Au commencement du monde
tout était bien
le vide le silence et les ténèbres
et Dieu qui était rien
car il n'était pas encore
(M. N'Debeka, 1994, p. 85-86).

Cet extrait de poème est une parodie du verset biblique : « Au commencement Dieu créa les cieux et la terre. La terre était informe et vide ; il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. » (La Sainte Bible, Livre de Genèse I : 1-2). Mais la dérision y est telle que, si les deux extraits annoncent le vide et les ténèbres du commencement, celui du poète nie l'existence

⁶ Nous utilisons l'énoncé « La Sainte Bible » et non Bible simplement parce que la plupart des versions que nous avons utilisées sont titrées *La Sainte Bible*.

⁷ Dans le cadre de cette étude, la notion d'allusion renvoie à tout ce qui fait penser aux passages et aux noms des personnages, sans oublier les toponymes et autres réalités qui renvoient aux récits bibliques.

de Dieu comme agent créateur, car estime-t-il, lui-même n'existe pas encore (« et Dieu qui était rien/car il n'était pas encore »). C'est toute la différence avec le Dieu de *La Sainte Bible* qui lui est créateur et existe avant toute création. Dans les textes de Maxime N'Debeka, le nom « Dieu » s'écrit dans la plupart des cas avec « D » majuscule, ce qui fait penser au « Tout-Puissant ». Pourtant, par Dieu, le poète désigne des humains, c'est-à-dire les puissants de la terre qui s'arrogent librement des pouvoirs sur d'autres mortels. Ainsi, à travers son mythe de création transparaît le début d'une période historique qui semble être celle de l'indépendance du Congo, de la révolution congolaise de 1963 ainsi que celle de l'insurrection militaire de 1968. Le poète voit donc à la tête de ce peuple nouvellement indépendant, non pas des hommes, mais des Dieux qui demandent à être vénérés, et qui, au retour nourrissent leur peuple d'illusion. Ainsi écrit-il, dans *Les signes du silence* :

Au commencement tout était rien mais rien était tout bien.
(...)
quelque part là plus bas
Rien se mua en Dieu
et Dieu créa la fête.
(M. N'Debeka, 1994, p. 86.)

Le dieu de N'Debeka part donc d'un rien qui se mue en Dieu, et celui-ci crée la fête. À la différence donc du Tout-Puissant, le dieu de N'Debeka est créateur de choses éphémères, liées à la distraction (la fête). Il se profile dans l'idée du commencement des signes négatifs. Cela se confirme lorsque le poète écrit :

Au commencement du monde
rien n'était pas du tout bien
le feu manqua aux poudres
(M. N'Debeka, 1994, p. 90).

Les substantifs feu et poudres traduisent une vive tension et dénotent la guerre. Ils rappellent les tensions dues aux crises sociopolitiques que le Congo a connues au cours de son histoire en tant qu'Etat indépendant. Le poète estime donc qu'à l'origine des malheurs des hommes sur terre, du feu qui brûle et tue l'humanité, il y a un Dieu terrestre. Ainsi, là où le Livre de la Genèse écrit : « Dieu dit que la lumière soit ! Et la lumière fut » (*La Sainte Bible*, Livre de Genèse I : 3), le poète dans sa dérision écrit : « Dieu roula un rire gros en cigare et il dit : que le feu soit ! » (M. N'Debeka 1994, p. 91).

En ce qui est du Nouveau Testament, le poète use beaucoup de la formule prophétique « en vérité en vérité je vous le dis », qui revient de façon récurrente, notamment dans *Paroles insonores* suivi de *Les signes du silence*. En effet, Maxime N'Debeka s'assimile, ici, au Christ, prêchant des vérités incontestables. Il y a également, dans *Paroles insonores*, des allusions aux guérisons miracles de Jésus, notamment celles des paralytiques : « Lève-toi et marche mon gars » (M. N'Debeka 1994, p. 42 et p. 44).

2.2. *Les noms bibliques*

Les noms des personnages, des lieux et autres symboles liés à *La Sainte Bible* foisonnent dans les poèmes de Maxime N'Debeka⁸. Ils font allusion à l'Ancien et Nouveau Testaments. Pour ceux liés à l'Ancien Testament, les plus récurrents sont : l'Arche de Noé, Adam, Eve, Moïse, la Mer rouge, les Égyptiens, les Hébreux, le Sinaï. L'on y trouve aussi des mots comme les dix Commandements, etc. Les noms liés au Nouveau Testament sont Jésus, Lazare, Israël, Judas, Caïphe, les Souverains sacrificeurs, Roi mage et Roi Hérode.

Les noms liés à l'Ancien Testament sont pour la plupart tournés en dérision. Révolté par le phénomène de la mort qui met l'individu seul devant le destin, par exemple, le poète écrit :

Moi moi j'irai baptiser Adam et Eve
J'irai à mon tour gravir le Sinaï
Pour briser les dix Commandements maudits
Si malgré cela on meurt toujours seul mon amour
Alors je glisserai des falaises de la vie.
(M. N'Debeka, 1969, p. 91).

En évoquant Adam et Eve, le poète promet, dans sa dérision, d'aller les baptiser pour congédier le mal qui condamne l'homme à la mort. Le baptême s'avère, ici, un acte d'expiation et de purification qui laverait le couple de l'Eden du péché originel et qui, par la même occasion, sauverait l'homme de la mort. S'agissant du Mont Sinaï, le poète se fait la promesse d'aller, comme Moïse, le gravir, non pour recevoir les dix commandements, mais pour les briser. Il n'est plus question de commandements de Dieux, mais de « commandements maudits ». La promesse de les briser inscrit l'acte envisagé par le

⁸ Dans le cadre de cette étude, nous en n'analysons qu'un échantillon.

poète dans la même perspective de la congédiassion du mauvais sort de l'homme.

En outre, dans son élan de dérision, Maxime N'Debeka représente symboliquement les peuples opprimés par les substantifs « égyptiens » ou « Lazare » ; les privilégiés par « Hébreux »⁹, les traitres par « Judas » et les partiaux, les manipulateurs, les oppresseurs par « Moïse », « Dieu », « Caïphe » ou « Souverains sacrificateurs ». Le mauvais dirigeant par exemple, est, entre autres, représenté par la figure symbolique de Moïse :

[...]
Les 504 tout à côté
tout dedans de hautes et longues mains
plutôt tout dedans que tout à côté
Moïse ouvre la Mer rouge pour ses hébreux
Les égyptiens se noient
Rires de crocodiles
succès total
[...]

(M. N'Debeka, 1975, p. 52).

L'énoncé 504 (1^{er} vers) désigne une marque de voiture utilisée par les dirigeants politiques africains après les indépendances. Il est l'expression symbolique de l'opulence dans laquelle baignent des dirigeants politiques qui détournent les fonds publics au détriment du bien-être de leur peuple. Les « crocodiles » (6^e vers), en tant que symbole animalier, dénotent donc le cynisme qui caractérise le politique tel qu'il est perçu par le poète. Ce cynisme est renforcé par le substantif « rires ». Ainsi, l'énoncé métaphorique « rires des crocodiles » symbolise le sadisme de ces politiciens qui prennent du plaisir à voir souffrir leur peuple. Le rire est l'expression de la joie des politiciens de s'enrichir sur le dos du peuple.

En outre, l'allusion faite à La Sainte Bible et à la religion chrétienne est révélatrice d'une fracture sociale. Les signifiants Moïse, Mer rouge, hébreux (4^e vers) et égyptiens (5^e vers) en confirment la tendance. En fait, le poète prend le contre-pied de l'histoire biblique. Alors que le récit biblique présente les Egyptiens comme des privilégiés, des hommes libres et riches, et les Hébreux, comme des malheureux, Maxime N'Debeka dit le contraire. Les substantifs liés

⁹ La majuscule de l'initiale est de nous. Le poète, lui, écrit hébreux avec un h minuscule.

aux faits bibliques, que le poète tourne en dérision, sont pour lui prétexte à exposer la fracture qui existe entre les gouvernants (qu'il représente par Moïse et ses hébreux) et les gouvernés (qu'il représente par les Égyptiens). Ainsi, ils symbolisent, d'une part, les dirigeants et leurs acolytes, appelés à vivre heureux, et d'autre part, les miséreux, les damnés, les Égyptiens maudits et condamnés. La ségrégation est ici flagrante. Elle s'annonce sans détour, d'autant plus que Moïse ouvre la mer rouge exclusivement pour ses hébreux et que les Égyptiens sont voués à la noyade et à nourrir les crocodiles. Outre la violence physique qu'inspire l'idée de la noyade et des rires de crocodiles, nous pouvons percevoir, entre les lignes, la division de deux classes sociales dont l'une, la minorité dominante, semble bien consciente de sa supériorité, et l'autre, la majorité dominée, bien consciente de son infériorité.

3. Les allusions à la chanson et à la littérature écrite

Il y a dans les textes de Maxime N'Debeka quelques extraits de chansons et bien d'allusions à la littérature. Le poète les intègre à ses vers dans l'intention de s'inscrire dans la même perspective de dénonciation que les auteurs dont les textes sont empruntés ou servent d'allusion.

3.1. *Les allusions à la chanson*

Les extraits de chansons les plus perceptibles sont ceux du Congolais Franklin Boukaka et du Français Jean Ferrat. Ils apparaissent comme des vibrants hommages à ces artistes pour leur engagement. À Franklin Boukaka, Maxime N'Debeka emprunte un extrait de la chanson le Bûcheron, titre éponyme de l'album :

Tala munwa wu dia ngombé
Tala munwa wu dia ngombé
Wa meno wa yuku bikola
Monoko na yé sé ya nguombé
Monoko na yé sé ya nguombé
Oyo na ngai sé ya ndunda
Bouche des viandes
bouches rouges de veau
bouches des palais
et des 504
(M. N'Debeka, 1975, p. 55-56).

Ces vers en langues kongo et lingala peuvent être traduits littéralement par : « regarde la bouche qui mange de la viande de bœuf, alors que la mienne se contente des légumes ». À ces vers « Bouches des viandes, bouches rouge de veau, bouches des palais et des 504 » qui renseignent un peu plus sur la signification que le poète veut donner à ce jeu de polyphonie et d'intertextualité.

En effet, dans sa chanson, Franklin Boukaka raille l'irresponsabilité, l'égoïsme et les excès de table des dirigeants politiques de l'Afrique postindépendance. Maxime N'Debeka, lui, récupère des extraits de cette chanson dans ses langues d'origine (kongo, lingala) et en fait, non sans dérision, une traduction en français, dans l'intention de railler, lui aussi, les dirigeants congolais de la même période. L'énoncé métaphorique « bouches de palais et de 504 », par exemple, fait penser aux grands palais dans lesquels vivaient et vivent encore les dirigeants politiques africains de cette période. La « 504 » désigne une marque de voiture perçue à l'époque des indépendances comme trop chère pour des pays dont les populations étaient dans la misère. En outre, l'énoncé « bouches de palais et de 504 » rappelle le célèbre poème révolutionnaire « 980 000 »¹⁰ où Maxime N'Debeka s'insurge contre une poignée de dirigeants politiques et de fonctionnaires congolais qui, selon lui, s'arrogait, en ce temps-là, toutes les richesses du pays, au détriment de la majorité de la population vouée à la misère.

Quant à Jean Ferrat, N'Debeka lui emprunte un extrait mélancolique qui ressasse des séquences de la déportation des Juifs pour les camps de concentration :

[...]
Vous étiez vingt et cent
Vous étiez des milliers
Nus et maigres tremblants
dans ces wagons plombés
qui déchiriez la nuit
de vos ongles battants
Vous étiez vingt et cent
Vous étiez des milliers
[...]
(M. N'Debeka, 1975, p. 35-36).

¹⁰ Titre d'un poème du recueil, *L'oseille/les citrons* (Pierre Jean Oswald, 1975) p. 25

Cet extrait est l'illustration du jeu intertextuel à travers lequel le poète livre subtilement son message. Maxime N'Debeka emprunte ces huit vers à la chanson « *Nuit et Brouillard* » de Jean Ferrat. Il les intègre à son discours poétique. Ces énoncés sont, dans l'ensemble, authentiques par rapport au texte d'origine, sauf dans les deux premiers et derniers vers, « Vous étiez vingt et cent / Vous étiez des milliers », où ils sont paraphrasés. En effet, dans le texte d'origine, ces vers ne font qu'un. Ils répondent à la structure de l'alexandrin – « ils étaient vingt et cent, ils étaient des milliers » – avec une césure marquée par la virgule placée après le numéral cent. Dans le poème de Maxime N'Debeka, cet alexandrin forme deux vers hexasyllabiques. En plus, le verbe y est conjugué à l'imparfait, à la deuxième personne du pluriel, alors qu'il l'est à la troisième personne du pluriel dans le texte d'origine.

Par ailleurs, dans le poème de Maxime N'Debeka, comme dans la chanson de Jean-Ferrat, cet extrait qui revient comme un leitmotiv vise à insister sur le fait illustré et incriminé. En fait, dans la chanson, Jean Ferrat ressasse les sombres séquences de la déportation des Juifs pour les camps de concentration pendant la Deuxième Guerre mondiale. L'énoncé « vagons plombés » montre que le moyen de transport utilisé lors de ces voyages de la mort est le train. Quant aux qualifiants « blombés », « nus, maigres et tramblants », ils témoignent de l'enfermement dans un espace suffocant, pour le premier, des conditions dégradantes et humiliantes dans lesquelles voyagaient les déportés, pour le deuxième, de leur état de dégradation physique et mental, pour les deux derniers.

Les expressions « vingt et cent », « des milliers » fonctionnent, ici, comme une gradation. Elles consistent à montrer l'ampleur du drame par rapport au nombre des déportés qui va croissant. La structure même de l'extrait analysé est significative. Les huit vers de cet extrait sont des hexasyllabes qui, grâce à l'énoncé anaphorique « vous étiez » et à l'usage de l'imparfait, un temps marquant le prolongement des faits dans le passé, donnent à la déportation une certaine permanence et renforce son côté dramatique. Dans la suite de son poème, Maxime N'Debeka tente de rapprocher le drame des juifs à celui des Africains déportés pour les Amériques. Il rapproche cet épisode à son propre drame de révolutionnaire vécu, quand il fut condamné à mort sous l'étiquette d'homme politique.

3.2. Les allusions à la littérature

Les allusions à la littérature, par contre, font penser à une forme de dédicace. Elles sont liées aux noms de Tchicaya U Tam'Si, de Jean-Baptiste Tati Loutard, ainsi qu'à l'éloge fait par Maxime N'Debeka à une femme africaine dont les évocations rappellent « *Femme nue* »¹¹ de Léopold Sédar Senghor et « *A ma mère* »¹² de Camara Laye.

Les noms des écrivains cités dans la poésie de N'Debeka ne sont pas le fait du hasard. Ils symbolisent pour la plupart la révolte, la lutte pour l'identité et la liberté. La révolte, par exemple, est symbolisée, entre autres, par le nom de l'écrivain Tchicaya U Tam'Si dont l'écriture est liée à une enfance difficile et à une situation d'homme noir colonisé et blessé dans son amour propre, que le poète dissimile très mal. Ainsi, écrit Maxime N'Debeka :

Du plus haut étage de ma pensée
l'iris compulse les éphémérides
des cœurs fossiles qui sur des béquilles
vont clopinant comme un UTAM'SI
souffler des gisements d'incendie
(M. N'Debeka, 1994, p. 32).

Maxime N'Debeka interroge, ici, la réalité sociale à travers laquelle se profilent des êtres rangés par la vie et le temps. L'énoncé métaphorique « des cœurs fossiles » s'inscrit dans cette perspective. En outre, ces êtres sont décrits par le poète avec des traits physiques liés à une infirmité : ils sont comme des paralytiques qui, « sur des béquilles/vont clopinant » à l'image d'un Tchicaya U Tam'Si¹³. Cette sorte de dédicace envers un poète claudicant, dont la révolte est le trait caractéristique, est significative. Les êtres signalés sont conviés à manifester leur révolte comme Tchicaya U Tam'Si, en soufflant sur «des gisements d'incendie ». Le handicap et la révolte de ces êtres sont confortés par la comparaison faite avec le substantif symbolique «UTAM' SI » qui en langue vili veut dire « qui parle de la terre » ou «qui parle du pays ». Les « cœurs fossiles » auxquels il fait allusion semblent donc être des hommes rangés par l'existence et qui, révoltés, parlent du pays, à l'instar de l'écrivain Tchicaya U Tam'Si. La seule évocation du nom U Tam'Si revêt une valeur de représentation

¹¹ Titre d'un poème du recueil *Chant d'ombre* de Léopold Sédar Senghor.

¹² Extrait du roman *L'enfant noir* de Camara Laye.

¹³ Dans la langue vili, Tchicaya veut dire petite feuille qui parle de son pays.

symbolique. À travers ce nom programme, se profile le projet de Maxime N'Debeka qui consiste à amener les couches sociales défavorisées à exprimer leur révolte comme le ferait U Tam'Si.

Outre U Tam'si, Ndebeka évoque le nom et le titre d'un recueil de poèmes de Jean-Baptiste Tati Loutard. Ainsi écrit-il :

Je loue un peu tard, je loue tard
Lou-tard et *Les Normes du temps*
(M. N'Debeka, 1994, p. 99).

L'énoncé « Les normes du temps » est le titre d'un recueil de poèmes de Jean-Baptiste Tati Loutard. L'expression « ... je loue tard/Lou-tard » est un calembour. Celui-ci joue le rôle d'une dédicace, dont la dimension est renforcée par le sens du verbe louer : « je loue un peu tard .../Lou-tard ». Le jeu de décomposition ou de déstructuration du nom poète Tati Loutard participe d'une volonté de dissémination.

Par ailleurs, l'éloge que le poète fait de la femme africaine rappelle les évocations de la femme noire dans les textes de Senghor et de Camara Laye. En effet, dans le poème « Femme d'esclave », extrait de *Soleils neufs*, Maxime N'Debeka (p. 35), écrit : « Femme noire, Femme d'esclave... ». Cet énoncé rappelle, par sa structure et constituants, le vers « femme nue, femme noire » du poème « Femme noire » extrait du recueil *Chants d'ombre*¹⁴ de Léopold Sédar Senghor (2006, p. 18).

En outre, le poème « Pour ma mère », un autre extrait de *Soleils neufs*, est presque une parodie du poème-dédicace « À ma mère », extrait du roman *L'enfant Noir*¹⁵ de Camara Laye. Cela se lit dans les vers ci-après :

Pour toi qui m'as ouvert les portes de la terre
Pour toi qui m'pendu à ton sein
Et versé ta sève
Pour toi, ô mère
[...]
Je ne t'oublie pas
Femme nègre, femme des forêts
Oh mâ-mâ, je ne t'oublie pas.
(M. N'Debeka, 1969, p. 68).

¹⁴ La version utilisée est celle que l'on trouve dans *Oeuvre poétique*, une compilation des recueils de Senghor, publiée en 2006, aux éditions du Seuil.

¹⁵ Roman de Camara Laye, paru aux éditions Plon, en 1953.

En lisant ces vers, notamment les trois derniers, on a l'impression de lire des vers de Camara Laye (1953, p. 7) qui, louant sa mère, écrit : « Femme noire, femme africaine, ô/ toi ma mère je pense à toi.../ O Dâman ô ma mère, toi qui me porta sur le dos, toi qui m'allaitas [...]/ ô toi ma mère je pense à toi... Femme des champs, femme des/ rivières femme du grand fleuve, ô/ toi ma mère je pense à toi... ». Il est évident que sans se reconnaître de la Négritude, N'Debeka s'est inspirer de l'écriture de quelques uns de ses tenants.

En outre, nous avons retrouvé dans les vers de Maxime N'Debeka le nom d'un personnage fictif qui rappelle le roman *Les misérables* de Victor Hugo. Il s'agit de Gavroche, évoqué dans un poème du recueil *L'oseille/les citrons* où le poète, comme dans une prémonition, voit « des gavroches nègres [qui vont] profaner les mausolées/dynamiter le marbre des vieilles idioties/ déraciner [son] sarcophage » (p. 78). Gavroche prend ici une dimension symbolique. Il est l'expression de la révolte incarnée par la jeunesse.

Conclusion

En définitive, la problématique de cette étude consistait à cerner les cas les plus manifestes d'intertextualité dans les écrits poétiques de Maxime N'Debeka. De même, il a été question d'en saisir l'apport dans la construction du discours poétique et des représentations de monde du poète et d'en analyser la signification.

Au terme de nos investigations, nous pouvons affirmer qu'au-delà des images obsédantes du poète, celles des « soleils neufs », les vers imagés de Maxime N'Debeka laissent transparaître quelques croyances populaires (mythes et légendes) et font entendre au lecteur, outre la voix de Maxime N'Debeka, celles de bien d'autres, écrivains et musiciens, sans oublier celles de *La Sainte Bible*. Les textes du poète entretiennent donc des rapports, sinon, des dialogues aussi bien internes (entre eux) qu'externes (avec des énoncés, écrits ou oraux, d'autres auteurs). Ils sont constitués de nombreuses références qui sont comme les retentissements de plusieurs lectures et connaissances d'un adepte de la littérature, de *La Sainte Bible*, de la chanson et des croyances, aussi bien populaires que chrétiennes.

Ainsi, les hypothèses de départ se confirment. Les textes poétiques de Maxime N'Debeka sont parsemés d'énoncés qui vont d'un texte à un autre comme des « éléments voyageurs ». L'on y retrouve aussi des énoncés empruntés à d'autres auteurs, sous forme de citation, d'allusion ou de parodie. A dessein ou inconsciemment, Maxime

N'Debeka recourt à des références bibliques et littéraires. Il les imite en les tourne en dérision ou en les intégrant subtilement de façon à leur donner une signification qui cadre avec la réalité de son paysage intérieur et les sentiments qu'il veut exprimer sans que ces éléments d'emprunt n'altèrent ou n'entament ni l'harmonie des idées, ni l'originalité de son écriture.

Pour tout dire, l'intertextualité constitue un pilier non négligeable de l'écriture poétique de Maxime N'Debeka. Le foisonnement d'allusions dans ses textes signifie que le poète jouit d'une grande culture, riche et variée. L'attachement aux réalités bibliques et à l'image de Dieu, pour un ancien adepte du socialisme scientifique, laisse entrevoir les survivances de sa foi que les préceptes marxistes n'ont pu lui faire oublier, lui qui, avant la parenthèse marxiste, expérimenta une vie de boys scouts à l'église catholique Saint Pierre Claver de Bacongo, à Brazzaville.

Cette étude n'a pas la prétention d'avoir rendu compte de façon exhaustive des manifestations intertextuelles dans la poésie de Maxime N'Debeka. Elle n'en tire non plus des conclusions définitives sur l'ensemble de son œuvre. Elle ne s'est intéressée qu'aux manifestations les plus perceptibles et les plus significatives. Elle n'ouvre donc qu'une piste que d'autres chercheurs pourraient explorer à leur guise.

Indications bibliographiques

A. Corpus

- N'DEBEKA Marxime, 1969, *Soleils neufs*, Yaoundé, CLE.
-----1975, *L'oseille/les citrons*, Paris, P.J. Oswald.
-----1994, *Paroles insonores suivi de Les signes du silence*, Paris, L'Harmattan.
-----1983, *La danse de N'kumbu ensorcelée*, Paris, Présence Africaine.

B. Autres ouvrages cités

- CHEMAIN Roger, Chemain-Degrange Arlette, 1979, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine.
BARTHES Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil.
GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil.
GODARD Roger, 1985, *Trois poète congolais, Maxime Ndébéka, J-Baptiste Tati Loutard, T.U. Tam'si*, Paris, L'Harmattan.

- KRISTEVA Julia, 1969, *Sémeiotike. Recherche pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LAYE Camara, 1953, *L'enfant noir*, Paris, Plon.
- PRIVAT J.-M., SCAPA M., 2019, « Dialogisme (Bakhtine) », in *Pratiques* [En ligne], 183-184, <http://journals.opédition.org/pratiques/6752>
- SÉDAR SENGHOR Léopold, 2006, *Œuvre poétique*, Paris, Editions du Seuil.
- TCHICAYA U TAM'SI, 1978, *Le mauvais sans suivi de Feu de Brousse et A trichecoeur*, Paris, L'Harmattan.
- TATI LOUTARD Jean-Baptiste, 1977, *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, Yaoundé, Ed. CLE.
- TATI-LOUTARD Jean-Baptiste, MAKITA Philippe, 2003, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise*, Paris, Editions Monde Noir.
- ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.), 2002, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.

NTELA, N° 01, Janvier – Juin 2021

Cette première livraison de la Revue NTELA rassemble des textes originaux analysés dans une perspective multidisciplinaire. L'homme est placé au cœur de l'action pour qu'il demeure à jamais un rejeton capable de donner sens à la vie. Là où la musique et la littérature accusent la violence sous ses formes diverses, les questions de santé interfèrent avec les mobilités et les identités humaines, les discours savants se construisent dans la vallée de l'imaginaire, de l'absurdité, du fantastique, et où les mythes sont expression d'une vision du monde. Ainsi, dans tous les textes publiés dans ce numéro, il apparaît une évidence : la vie est une complexité, comme dans un jeu de puzzle.

Contributeurs : Assamoi Benibego Edouardo Dekantus Aman, Stévio Ulrich Baral-Angui, Analyse Kimpolo, Taïba Germaine Ainyakou, Simplice Ayangma Bonoho, Bernadette Bla, Anicet Odilon Matongo Nkouka, Herlyn Juverly Balongana, Didace Kevin Kouloungou Boungou, Dreid Miché Kodia Manckessi, Dieudonné Moukouamou Mouendo, Ghislain Méliodore Mvoula-Massamba, Nicaise Léandre Mesmin Ghimbi, Ourbano Mbou-Makita, Jean Félix Yekoka, Cyr Justus Zola Dany Samba.

Infographie : Dreid Miché Kodia Manckessi

ISSN : 2789-3588