

Pour une approche intertextuelle du roman africain francophone

**Gilbert LOMBALE-
BARE**

Docteur en Lettres et
Sciences Humaines,
Maître-Assistant à la
Faculté des Lettres
et des Sciences
Humaines.
Université
Marien Ngouabi,
Brazzaville.
gil.lombale@voila.fr

L' intertextualité est un outil d'analyse littéraire au moyen duquel le sens des textes résiderait dans le rapport qu'ils entretiennent entre eux. Elle est une poétique des relations entre les textes. La notion d'intertextualité apporte « l'idée que les textes communiquent entre eux, que la littérature peut se lire comme la somme de leurs relations [...] ». Selon Gérard Genette, « il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque pas quelque autre ⁽¹⁾ ». La lecture parallèle de *La vie et demie* ⁽²⁾ de Sony Labou Tansi et de *La Légende de M'Pfumou ma Mazono* ⁽³⁾ de Jean Malonga frappe par la similitude existant entre certains aspects de ces deux œuvres. De même le lecteur est frappé par la similitude de certains aspects entre *Le Pleurer-Rire* ⁽⁴⁾ de Henri Lopes et *Une vie de boy* ⁽⁵⁾ de Ferdinand Oyono. La question n'est pas de savoir si Sony Labou Tansi et Henri Lopes ont été influencés respectivement par Jean Malonga et Ferdinand Oyono, mais de chercher à mieux comprendre le sens des textes littéraires à la lumière des uns et des autres et dans le rapport qu'ils peuvent entretenir entre eux.

Approche intertextuelle de *La légende de M'Pfumou ma Mazono* et de *La vie et demie*

La légende de M'Pfumou ma Mazono et *La vie et demie* sont deux œuvres écrites à des époques différentes : l'une se situe dans l'univers traditionnel des coutumes africaines, notamment dans le contexte coutumier équato-bantou ; l'autre s'enracine dans le contexte politique de l'Afrique postcoloniale. Les deux auteurs, Jean Malonga et Sony Labou Tansi, appartiennent à des générations très

1 G. GENETTE, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 16.

2 S. LABOU Tansi, *La vie et demie*, roman, Paris, Seuil, 1979.

3 J. MALONGA, *La légende de M'Pfumou ma Mazono*, roman, Paris, Présence Africaine, 1953.

4 H. LOPES, *Le Pleurer-Rire*, roman, Paris, Présence Africaine, 1982.

5 F. OYONO, *Une vie de boy*, roman, Paris, Pocket, 1970/ 2001, 1^{ère} édit. Julliard, 1956.

différentes. Mais une lecture parallèle des deux œuvres en révèle des affinités indéniables et contribue à en enrichir la compréhension.

Les deux œuvres narratives révèlent en effet une analogie évidente entre l'intransigeance des coutumes et des chefs traditionnels, et le pouvoir dictatorial et tyrannique des « guides » dans la post-colonie. La panoplie des « guides » dans *La vie et demie* correspond à celle des chefs coutumiers dans *La légende de M'Pfoumou ma Mazono*. Les deux œuvres se situent sur une même trajectoire symbolisée par des chefs renégats, des rois renégats de l'époque, et la monstruosité des pouvoirs autoritaires des « guides » sanguinaires de la post-colonie. La structure respective des deux œuvres se fonde sur deux conceptions antithétiques du pouvoir. Dans *La légende de M'Pfoumou ma Mazono*, à l'intransigeance du pouvoir traditionnel des chefs coutumiers s'oppose l'esprit de renouveau et de liberté incarné par Ma Mazono. Dans *La vie et demie*, à la dictature incarnée par les « guides » s'oppose la démocratie incarnée par le mythe de Martial et sa longue progéniture.

Dans *La légende de M'Pfoumou ma Mazono* le tragique est la source qui annonce la liberté future : le sang versé de l'esclave Bizenga. Dans *La vie et demie*, le sang de Martial culmine l'horreur de la nature humaine à travers les figures affreuses des « guides ». Les deux œuvres manifestent et partagent une même vocation en introduisant la dichotomie entre des systèmes socio-politiques désavoués et la projection des idées de mutation et de progrès. En effet, les hommes de Martial dans *La vie et demie* sont unis aux créateurs de la cité N'Tsangou dans *La légende de M'Pfoumou ma Mazono* par le même élan de révolte. Une guerre de sécession oppose les descendants de Martial au régime des « guides » de la Katamalanasié, tout comme la guerre éclate entre le jeune Ma Mazono et les chefs traditionnels et conservateurs dans *La légende de M'Pfoumou ma Mazono*. Deux symboles très forts unissent l'une et l'autre œuvres à travers le même rêve d'une société plus juste, égalitaire et garante de la prospérité et de la liberté : N'Tsangou et le Darmellia, des cités nouvelles. Le prix à payer pour conquérir la liberté est, dans les deux cas, le conflit armé.

La légende de M'Pfoumou ma Mazono est une intelligente et vaste métaphore de l'indépendance et une anticipation de la « modernité » africaine. Le Darmellia symbolise le rêve d'un Etat démocratique. Le royaume de N'Tsangou et le Darmellia possèdent en commun non seulement des idéaux de liberté, d'égalité, de paix et de respect de l'être humain, mais ils s'inscrivent aussi dans une même vocation d'émancipation sociopolitique et économique. La cité de N'Tsangou renferme sans conteste les caractéristiques d'une société *anté-démocratique* avec pour fondement la loi du plus grand nombre, c'est-à-dire la loi de la majorité. Le projet du Darmellia symbolise l'avènement effectif de ce qu'annonce le roman de Jean Malonga. C'est comme si le Darmellia

était la concrétisation de N'Tsangou, car la lecture parallèle des deux romans donne l'impression que la cité N'Tsangou est en quelque sorte la préfiguration ou l'inspiratrice du Darmellia dans *La vie et demie*. On y découvre également la même inspiration spirituelle de la tradition à travers l'esprit de la vieille Mazonga dans *La légende de M'Pfoumou ma Mazono...* et le spectre de Martial dans *La vie et demie*, lesquels ne se distinguent que par la distance, le réalisme de Jean Malonga et la profondeur de l'imaginaire qui caractérise *La vie et demie*.

Ma Mazono, dans *La légende de M'Pfoumou ma Mazono*, incarne la figure de nouveau chef, un combattant de la liberté qui combat les conservateurs traditionnalistes. Dans *La vie et demie* a lieu la guerre des démocrates contre les dictateurs. Entre conservateurs traditionnalistes et dictateurs de la post-colonie d'une part, combattants de la liberté et démocrates d'autre part, quelle différence peut-on établir si ce n'est celle de nuances ?

L'on pourrait aussi établir une parenté entre les héroïnes des deux romans, Hakoula et Chaïdana. Elles sont toutes issues de familles nobles. Elles incarnent la beauté féminine fascinante. Elles incarnent surtout la force et la puissance de la femme qui porte et transporte les racines de la construction de la cité et les ferments de la prospérité et du progrès. Dans les deux romans en effet, la capacité, l'audace et la bravoure deviennent des attributs féminins portés par Hakoula et Chaïdana alors qu'ils sont généralement déniés aux femmes par le pouvoir masculin. Jean Malonga et Sony Labou Tansi reconnaissent ainsi le féminin dont la réalité est occultée par le masculin. Les deux auteurs dépassent l'opposition traditionnelle ou classique entre féminin et masculin. A travers Hakoula d'une part, et Chaïdana d'autre part, le féminin représente la dimension sacrée et créatrice à partir de laquelle naissent et émergent des héros du changement et du progrès. Il se dégage de la lecture parallèle des deux œuvres l'impression que Hakoula renaît, plusieurs années après, dans le corps de Chaïdana, et que celle-ci serait l'incarnation de Hakoula pour poursuivre la même mission et le même combat.

Ainsi la lecture parallèle *intertextuelle* de *La légende de M'Pfoumou ma Mazono* et *La vie et demie* révèle la survivance des mêmes problèmes à des époques différentes ; ce qui dévoile l'actualité littéraire de Jean Malonga. On observe, en effet, dans *La vie et demie* une résurgence des thèmes développés dans *La légende de M'Pfoumou ma Mazono*. La lutte contre des systèmes sociopolitiques inhumains et cruels est la même. Le sens de l'émancipation de la société et de la libération de l'homme est central dans les deux œuvres. On y trouve le même thème de l'exil dans la forêt, le même thème de la guerre, le même rêve utopique de la liberté. La création de la nouvelle cité de N'Tsangou correspond à la création du Darmellia, une nouvelle république ; deux symboles forts du renouveau sociopolitique. Les deux héroïnes, Hakoula et Chaïdana, incarnent,

à travers leur action et leurs descendants, une même image de la mère grâce à qui les fils créent la cité nouvelle.

La légende de M'P'foumou ma Mazono et *La vie et demie* sont deux œuvres visionnaires. Les deux auteurs envisagent la prospection des possibles, des changements, des bouleversements politiques et sociaux. On peut alors mesurer le chemin parcouru et s'interroger : l'évolution a-t-elle eu lieu ? Quel est le sens de l'évolution et de la modernité depuis l'époque de la parution de *La légende de M'P'foumou ma Mazono* en 1954 et la publication de *La vie et demie* en 1979 ? L'analogie entre les deux œuvres donne l'impression que *La vie et demie* est en partie une "réécriture" plus en profondeur et renouvelée de *La légende de M'P'foumou ma Mazono*.

Approche intertextuelle d'*Une vie de boy* et *Le Pleurer-Rire*

On pourrait établir des rapports de texte à texte entre *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes et *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono, c'est-à-dire des rapports intertextuels. En effet, en parcourant *Le Pleurer-Rire*, de fortes ressemblances thématiques apparaissent avec *Une vie de boy*. Des équivalences, des ressemblances thématiques ou formelles, des symétries, se manifestent à la lecture des deux textes et constituent un champ de relations qui permet d'éclairer mutuellement les deux œuvres.

Il existe dans *Le Pleurer-Rire* un intertexte socioculturel de l'univers littéraire équato-bantou symbolisé par la thématique du boy ou du domestique qu'on retrouve notamment dans *Une vie de boy* et dans d'autres textes d'auteurs de cette zone comme les deux boys du Révérend Père Drumont, Denis et Zacharie, dans *Le pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti, le personnage du blanchisseur dans *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête* de Sylvain Bemba. La thématique du boy caractérise, en effet, l'univers socio-économique et littéraire d'Afrique équatoriale. Certes, il existe des boys ou domestiques dans les textes des auteurs de la zone sahélienne, tels Oumarou dans *Le sang des masques* de Seydou Badian, Bandia dans *Le jeune homme de sable* de Williams Sassine, Djigui et sa sœur Nakaniba dans *Le prix de l'âme* de Moussa Konaté, cousin Samba à son arrivée en ville dans *Les écailles du ciel* de Tierno Monémbo, Malimouna à son arrivée en ville dans *Rebelle* de Fatou Keita etc.. Mais le boy n'y constitue pas une thématique ou une problématique littéraire comme dans les œuvres des originaires d'Afrique équatoriale. Toutefois une connexion avec le personnage de l'interprète Wangrin dans *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ est possible et représente une exception. Le boy est par contre un thème littéraire dans les textes des auteurs d'Afrique équatoriale en relation avec l'univers socio-économique issu de la colonisation dans cette zone.

Alors qu'en Afrique Equatoriale la condition de domestique est un système socio-économique et que les personnages demeurent dans ce système sans vouloir le modifier, en Afrique Occidentale les exemples de Malimouna et notamment de Wangrin, montrent que la condition de domestique n'est qu'un passage. Les deux personnages s'affranchissent de cette condition pour accéder à d'autres destins professionnels. Wangrin deviendra un grand commerçant. Par contre, Le Jongleur, domestique du colonial Sandrinelli et ses amis dans *Remember Ruben* et *La ruine presque cocasse d'un polichinelle* de Mongo Beti préfèrent exercer la fonction de domestique. Ainsi lit-on dans *Remember Ruben* :

« Le Jongleur exerçait de préférence la profession de boy ; il aimait se placer quand il le pouvait, dans les familles européennes du centre de Fort-nègre. Quand débarquaient les Européens venus s'installer dans la colonie, tout un réseau d'informateurs alertaient Mor-Kinda et ses amis, défiants envers les fonctionnaires, recherchaient ardemment les entrepreneurs, les commerçants, et toutes les professions dans lesquelles l'argent est d'une manipulation fréquente, voire quotidienne ⁽⁶⁾ ».

Il existe une correspondance de situations entre *Une vie de boy* et *Le Pleurer-Rire* autour des personnages respectifs de Toundi et Maître. Les ingrédients qui composent le personnage de Maître sont déjà présents dans *Une vie de boy* à travers le personnage de Toundi. Tous les deux sont des domestiques et les héros respectifs des deux romans. Ils tiennent chacun un journal intime. Leurs attitudes sont semblables, le discours aussi. Toundi, personnage-narrateur, héros du premier livre, est un boy. Maître, personnage-narrateur dans *Le Pleurer-Rire*, est lui aussi un boy, un maître d'hôtel, un héros du livre. Toundi, boy à la Mission catholique d'abord, se met ensuite au service de l'Administrateur Chef des colonies, M. Moreau, après la disparition de son bienfaiteur le Révérend Père Gilbert. Dans *Le Pleurer-Rire*, le personnage-narrateur Maître fut d'abord employé d'un hôtel de la place, Les Relais. Convoqué et reçu par Bwakamabé, qui vient d'accéder à la magistrature suprême au moyen d'un coup d'Etat, celui-ci l'engage comme maître d'hôtel à la Présidence de la République. Il lui attribue le surnom de « Maître » qui est désormais son nom dans le roman :

« Tu es bien maître d'hôtel aux Relais, non ?

Je hochai la tête.

— Eh bien ! « maître d'hôtel »-là, c'est trop long à dire. Moi, je t'appellerai « Maître ». D'ailleurs, Maître tout court, ça fait mieux ⁽⁷⁾ ».

Toundi n'est pas un boy ordinaire tout comme Maître n'est pas un boy ordinaire. Toundi sait lire et écrire. Il tient, à l'exemple du Révérend Père

6 M. BETI, *Remember Ruben*, pp. 261-262.

7 H. LOPES, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Présence Africaine, p. 32.

Gilbert, un journal intime. Il est l'auteur-narrateur du journal intime écrit en ewondo et dont la traduction donne le roman *Une vie de boy*. Toundi est une œuvre, voire le chef-d'œuvre du Père Gilbert.

« Il me présente à tous les Blancs qui viennent à la Mission comme son chef-d'œuvre. Je suis son boy, un boy qui sait lire et écrire, servir la messe, dresser le couvert, balayer sa chambre, faire son lit... Je ne gagne pas d'argent. De temps en temps, le prêtre me fait cadeau d'une vieille chemise ou d'un vieux pantalon. Le père Gilbert m'a connu nu comme un ver, il m'a appris à lire et écrire ⁽⁸⁾ ».

Dans *Le Pleurer-Rire*, Maître n'est pas non plus un boy ordinaire. C'est un boy émancipé, un *boy supérieur* : le chef des boys de la présidence de la République. Il est conscient de son rang. Il ironise à propos des aventures d'« Une présidente qui meurt en présence d'un de ses boys supérieurs... ⁽⁹⁾ » Cependant, il se fait passer avec modestie pour un homme du peuple. Si Toundi ne gagne pas d'argent et que le Père Gilbert ne lui fait cadeau que d'une chemise ou d'un pantalon, Maître se sent lui aussi victime de l'exploitation qu'il dénonce : « [...] je suis un homme du peuple, moi. Un boy. Un exploité. Une victime des caprices de Tonton ⁽¹⁰⁾ ».

Le Pleurer-Rire obéit au même procédé que le personnage de Toundi dans *Une vie de boy*. Maître est en effet aussi l'auteur-narrateur d'un journal intime. Toundi et Maître sont ainsi deux chroniqueurs comparables. De nombreux faits analogiques rapprochent les deux romans et les deux personnages. La paillotte, lieu des audiences dans *Le Pleurer-Rire*, renvoie au salon de la Résidence, lieu des réceptions dans *Une vie de boy*. Ce sont deux lieux symboliques stratégiques.

Toundi, boy du commandant, l'administrateur des colonies, suit la vie publique et privée du commandant à la résidence, pendant les tournées, pendant les réceptions qui lui sont offertes ou qu'il offre, à la messe qui rassemble la colonie blanche de Dangan. Il suit les faits et gestes des Blancs. Il lit dans leurs intentions, comme par exemple les regards dérobés entre le commandant et Mme Salvain ; ou, à l'église, les jambes de Mme Salvain qui se rapprochaient imperceptiblement de celles du commandant. Toundi est aussi témoin des altercations entre Blancs. Il est au courant des relations secrètes de la femme du commandant avec M. Moreau. Il sait parfaitement que la femme du commandant, sa patronne, trompe son mari. Il est au parfum de « toutes les affaires » conjugales du couple du commandant : il est au courant et témoin des scènes de ménage, des colères et des querelles. Il écoute des conversations en faisant semblant de s'affairer au salon. Toundi s'éternise en effet auprès

8 F. OYONO, *Une vie de boy*, p. 24.

9 H. LOPES, *Le Pleurer-Rire*, p. 108.

10 H. LOPES, *Le Pleurer-Rire*, p. 146.

du réfrigérateur qui est devenu son prétexte. Il est devenu comme « l'œil du sorcier, qui voit et sait » (p. 152).

Le personnage de Maître dans *Le Pleurer-Rire* reflète celui de Toundi. Il suit également la vie publique et privée de ses patrons, le président Bwakamabé et son épouse Ma Mireille. La paillotte est pour lui l'équivalent du salon de la résidence du commandant pour Toundi. C'est le lieu des audiences des hôtes du président.

« Il fit construire cette paillotte immédiatement après son arrivée au pouvoir et je me souvins avec précision des premiers entretiens qu'il me fut donné de capter. Par exemple avec monsieur Karam, un richissime Libanais qui, plus tard, vendit les plans du fabuleux palais de soixante-quinze milliards que l'on construit encore au Pays. Ce jour-là, monsieur Karam faisait de la publicité pour un projet de dindes géantes » (p. 38).

Maître a suivi et connaît dans les détails la discussion entre Karam et le président qui accepte aussi le projet de dindes géantes. Il affiche la même attitude que Toundi :

« On m'appela pour arroser l'événement. Hypocrite, comme le veut mon métier, je faisais semblant d'abord de ne pas entendre. Puis, au bout de trois appels où je sentais monter l'agacement dans la voix, j'arrivais en courant comme un larbin » (p. 39).

Maître ressemble ainsi à Toundi qui, dans *Une vie de boy*, suit les faits et gestes des Blancs de la colonie ainsi qu'il le témoigne : « A force de les servir, je connais bien les Blancs » (*Une vie de boy*, p. 40). Dans *Le Pleurer-Rire*, la réception de l'ambassadeur de France, Monsieur Bruno de la Roncière, produit la même image de Maître : « Monsieur Bruno de la Roncière, l'ambassadeur de France, demanda une audience, qui fut accordée sous la paillotte ronde. Servant à boire et me tenant à distance pour observer les verres à remplir, j'ai recueilli l'essentiel des propos » (p. 114). Rien des faits et gestes du président Bwakamabé et de l'ambassadeur de France ne lui échappe.

La paillotte, dans *Le Pleurer-Rire*, est un lieu symbolique tout comme l'est le salon de la résidence du commandant dans *Une vie de boy*. Les deux lieux respectifs jouent la même fonction narrative et fonctionnelle aux deux boys. Toundi, à la réception de la colonie blanche du premier samedi de l'arrivée de Madame, dit : « Quand le verre était vide, je me précipitais pour le remplir. Je revenais aussitôt à ma place, c'est-à-dire entre le battant de la porte et le réfrigérateur » (p. 82). Tout pour lui se passe ici, « du côté du réfrigérateur, à proximité duquel j'attendais les ordres » (p. 109). Cet autre passage souligne la fonction du salon : « Quand Madame rentra, je m'éternisai au salon auprès de ce réfrigérateur qui était mon vieux prétexte » (p. 147). Non seulement

Maître est au courant du contenu des audiences du président, il est aussi au courant du contenu du déroulement des voyages et des réunions du Conseil des Ministres : « De mon poste d'observation habituel, apportant régulièrement cafés et rafraîchissements (Chivas pour le Chef), j'étudiais les visages graves et vénérables des membres des deux instances suprêmes dont dépendait le sort de nos vies » (p. 274).

Tout comme Toundi, Maître est au courant de la vie privée du président et de la vie intime du couple présidentiel. Rien ou presque de la vie privée du président Bwakamabé ne lui échappe. Suite à un rêve de coup d'Etat contre lui, il reçoit en secret le clairvoyant le plus célèbre du Pays avec quelques proches de la famille. Mais rien n'échappe à Maître :

« Force m'était de m'approcher du groupe, car le chef vidait son verre à un rythme plus rapide encore qu'à l'habitude [...] J'étais dans un coin de la pièce, debout et silencieux avec mon ami l'officier d'ordonnance. Lui, prêt à toute éventualité, moi à dévisser le bouchon de la bouteille » (p. 74).

De la même manière que Toundi est mis au courant de la liaison entre l'épouse du commandant et M. Moreau par Baklu, Maître est informé de la vie intime clandestine du président Bwakamabé par l'officier d'ordonnance :

« En fait, mon ami l'officier d'ordonnance m'avait mis au parfum de l'affaire.

— Mais surtout, tu dis rien pour toi, de [...]

— Ah ! si tu répètes ! L'homme-là, il blague. Auquel cas, pft, il me coupe la tête. Tout avait été arrangé pour que le Chef retrouve une petite maman clandestine, dans une case présidentielle des environs de la capitale » (p. 105).

Le thème des rapports sexuels entre patronne et boy rapproche aussi *Une vie de boy* et *Le Pleurer-Rire*. Embauchée comme femme de chambre de madame le commandant, Kalisia apprécie la beauté de sa patronne et la soupçonne d'avoir un amant et « qu'elle ne peut pas se passer d'homme pendant même deux semaines... » (p. 144). Elle soupçonne Toundi d'être l'amant de leur patronne madame le commandant : « espèce de canaille, de vicieux, de cachotier ! s'écria-t-elle ; de petites hanches comme les tiennes sont souvent le nid des grands boas [...] Madame ne doit pas ignorer cela ! » (p. 144). Elle persiste : « tu vois, j'avais raison [...] ça déjà mangé la chair blanche... J'en suis certaine. C'est toi ! C'est toi, l'homme de Madame ! Je m'en suis rendu compte tout de suite ! Il fallait voir ses yeux quand elle t'a parlé ! » (p. 144)

Les rapports sexuels entre patronnes et boys sont, d'après Kalisia, une pratique courante :

« Ça alors, s'exclama-t-elle ! Alors, il n'a rien entre vous ? Tu es pourtant un homme... Là-bas, du côté de la mer, les boys couchent avec leurs patronnes, c'est courant... Ici, vous avez trop peur des Blancs... C'est idiot. » (p. 145). Dans *Le Pleurer-Rire*, les rapports sexuels entre patronne et boy se concrétisent. Ma Mireille Madame la Présidente et Maître le boy accomplissent cette relation. En effet, Madame la Présidente place son serviteur dans une situation qui le contraint à satisfaire ses désirs de femme. Elle profite de l'absence du Président Bwakamabé et du prétexte de la sieste pour attirer Maître à qui elle demande de la servir pendant qu'elle est au lit : « Ma Mireille était allongée dans une robe de nuit beige. Une bouteille transparente à travers laquelle je voyais le corps de notre maîtresse, avec ses deux petites mangues formosia . J'en étais gêné et mon cœur battait ainsi que le tam-tam des damuka. C'était comme si 'avais vu la nudité de ma mère » (p. 107). Ma Mireille dévoile son corps à son boy pour exprimer son désir charnel et exciter celui de l'homme :

« Un verre d'eau bien glacée je vous prie.

Elle remua un peu et sa robe de nuit s'entrouvrit, laissant apparaître une cuisse et un mollet nus. Pas un mollet galbé, ni une cuisse bien potelée, mais une longue jambe d'antilope, fine et fragile. Pas la fragilité de la maladie, celle de la fleur qui donne envie de caresser « ... » (p. 107)

Ma Mireille réunit les conditions qui poussent Maître à assumer son rôle sexuel de boy :

« Quand je suis revenu, mon verre d'eau à la main, j'ai trouvé la chambre un peu plus sombre, comme si les rideaux avaient été tirés. Ma Mireille était entrée sous les couvertures. J'ai vu la robe de nuit transparente traîner sur la chaise, les épaules et les bras, qui dépassaient des draps, étaient nus. Je lui tendis le verre. Elle s'assit pour boire et le drap glissa. Je pouvais voir les mangues » (p. 107).

La relation sexuelle entre Ma Mireille et Maître se prolonge avec Ma Cécile la Dame de compagnie de Ma Mireille, la dernière nuit de Maître avant son départ en exil : « Ma Mireille m'a dit de bien m'occuper de toi. Que tu ne manques de rien jusqu'à ce que tu montes dans l'avion « » (p. 253).

Dans *Une vie de boy*, la femme de l'administrateur est amoureuse de leur boy Toundi, mais Toundi n'ose pas franchir le pas. Kalisia, la femme de chambre, lui dit que ce sont des choses qui existent entre patronnes et domestiques. Si Toundi ne réalise pas cette relation, Maître, lui, dans *Le Pleurer-Rire*, assume parfaitement son rôle.

Sur un autre plan, l'arrestation et la bastonnade de Maître dans *Le Pleurer-Rire* établit un parallélisme avec l'arrestation et la scène de bastonnade de

Toundi dans *Une vie de boy*. Dans *Une vie de boy*, Toundi est arrêté par le chef de la police coloniale Gosier d'Oiseau. Celui-ci ordonne au garde d'administrer vingt-cinq coups de chicotte à Toundi :

« Je m'étendis à plat ventre devant le garde. Gosier d'Oiseau lui tendit le nerf d'hippopotame qu'il ne quitte jamais. Le garde le fit siffler vingt-cinq fois sur mes fesses. Au début je ne voulais pas crie... Il ne fallait pas que je crie. Je serrais les dents tout en m'efforçant de penser à autre chose » (p. 171).

Dans *Le Pleurer-Rire* Maître est aussi arrêté. Sa situation est comparable à la violence subie par Toundi à la suite de son arrestation par Gosier d'Oiseau. En effet, pendant le coup d'Etat de la Garden-Party, Maître est arrêté et embarqué dans un camion militaire avec beaucoup d'autres personnes. Il subit la violence : « Des coups de crosse dans les côtes accompagnent mon plongeon. Nous sommes serrés comme les cargaisons d'esclaves qui traversèrent l'Atlantique » (p. 146).

Ce qui est plus frappant dans les deux situations, c'est l'analogie de l'émotion exprimée par Toundi et Maître dans les deux œuvres respectives. Toundi arrêté est surveillé par un garde. Son beau-frère lui rend visite et ne cache pas son émotion en voyant l'état dans lequel se trouve Toundi. Scandalisé, il s'interroge : « Où allons-nous ? Que sommes-nous, nous autres ?... tout en agitant les bras » (p. 175). Toundi approuve et réitère la même émotion : « Je n'ai rien à dire sinon que je lui ai posé la même question lorsqu'il s'en alla » (p. 175). La même émotion et le même sentiment de révolte sont exprimés par Maître dans *Le Pleurer-Rire*, suivant la même double formulation interrogative : « Que veut-on faire de nous ? Où va-t-on nous mener ? » (p. 146).

Ainsi les deux personnages respectifs, Toundi et Maître s'interrogent et expriment chacun un même sentiment de révolte. Les deux œuvres soulèvent à travers eux la même thématique de la quête d'identité du personnage africain ; un thème transversal et pertinent en filigrane dans le corpus africain, que ce soit sous la colonisation ou dans la période postcoloniale.

Par ailleurs, la fuite et l'exil des deux personnages rapprochent aussi *Une vie de boy* et *Le Pleurer-Rire*. Une autre similitude entre Toundi et Maître se justifie par le fait que dans les deux œuvres, les deux domestiques sont considérés et accusés d'être des taupes, des espions, des comploteurs. Toundi est accusé et considéré comme le complice de Sophie, laquelle a emporté la caisse d'argent de son amant blanc M. Magnol, l'ingénieur agricole. Il est aussi traité d'espion par le commandant : « Tu nous... Tu nous épies maintenant ! Espèce d'idiot ! a hurlé le commandant en s'essoufflant » (pp. 154-155). Pour échapper au courroux de ses patrons et des autorités coloniales, Toundi prend le chemin de la fuite. Il s'exile en Guinée Equatoriale où il trouvera la mort. Maître, lui aussi, est accusé d'être un espion politique par les services de police

dirigés par Monsieur Gourdain, « le maillon d'un vaste complot en piste qui se tramait avec les Russes » (p. 241) ; « un comploteur » (p. 252). Qu'il s'agisse de Toundi ou de Maître, on assiste à la métamorphose du boy, dans l'esprit des patrons et des forces de police, en espion. Maître est taxé d'être un espion politique. Il est accusé d'être un espion communiste : « L'espion infiltré dans le cœur des institutions » (p. 242). Il est soupçonné d'être un conspirateur. Ma Mireille ne lui dit-elle pas : « Toi, tu es là, avec nous dans la fête, non pas en danseur, mais en espion » (p. 311) ?

Le domestique, qu'il s'agisse de Toundi ou de Maître, passe pour un personnage qui échappe à son maître alors que celui-ci est à la merci du domestique qui se joue de lui et qui le connaît dans les moindres détails. Le domestique dissimule son jeu et le maître ne le voit jamais venir. Entre le maître et le domestique il y a un rapport inversé du dupe et du personnage lucide, jeu dans lequel le maître apparaît comme une victime de son domestique. Dans *Le Pleurer-Rire*, le boy n'est-il pas le « Maître » du couple présidentiel ? Dans *Une vie de boy*, Kalisia la femme de chambre de Madame le commandant, conseille à Toundi de s'enfuir :

« Puisque tu connais toutes leurs affaires, ils ne pourront jamais oublier tout à fait tant que tu seras là. Et ça, ils ne te le pardonneront pas. Comment pourraient-ils encore faire le gros dos et parler, la cigarette à la bouche, devant toi qui sais ! Pour eux, c'est toi qui as tout raconté, et malgré eux ils se sentent jugés par toi... Ils ne peuvent admettre ça... » (pp. 152-153).

Le commandant et son épouse se débarrassent de Toundi en le livrant à la police. Le commandant regarda Toundi « cette expression de satisfaction [...] » (p. 160). Dans *Le Pleurer-Rire* par contre, Maître, pour avoir assumé son « rôle » de boy-amant, est protégé par Ma Mireille Madame la Présidente. Pour ne pas subir le même sort que Toundi livré à la police par ses patrons, Maître est avisé du danger d'arrestation qu'il court. La patronne amante le couvre et lui procure papiers d'identité falsifiés et argent pour l'aider à fuir. Il s'exile dans un autre pays africain. L'on pourrait dire que le destin tragique de Toundi, qui meurt en exil, trouve réparation dans *Le Pleurer-Rire*. L'épilogue du roman – alors que s'engage la lutte contre le pouvoir tyrannique et despotique de Bwakamabé – annonce le retour futur d'exil de Maître pour mener le combat politique ensemble avec d'autres compatriotes sur place au pays. Ainsi le boy se trouve honoré et protégé par Ma Mireille devenue désormais à la fois sa patronne et sa maîtresse. Grâce à cette double relation, Maître échappe à la grande colère de Bwakamabé. Par contre Toundi qui n'a pas accompli cette seconde « responsabilité » d'amant de sa patronne devient la victime de la colère conjuguée du commandant et de son épouse.

En outre, les personnages principaux des deux œuvres sont comparables. Outre Toundi et Maître, d'autres personnages centraux rapprochent *Une vie de boy* et *Le Pleurer-Rire*. Bwakamabé dans *Le Pleurer-Rire* est comparable au Commandant dans *Une vie de boy*. Il est le substitut indigène ou africain du commandant blanc. Tous les deux sont les détenteurs du pouvoir administratif et politique, patrons respectifs des deux boys-narrateurs. Au bout du compte, ils sont tous les deux fragilisés aux yeux de leur boy respectif. De même, Ma Mireille, Madame la Présidente, dans *Le Pleurer-Rire* équivaut à Madame le Commandant dans *Une vie de boy*. Elles sont les patronnes respectives de Maître et de Toundi. Dans *Le Pleurer-Rire*, Cécile la Dame de compagnie de Ma Mireille, est l'équivalente de Kalisia, la femme de chambre de Madame le Commandant dans *Une vie de boy*. Monsieur Gourdain le chef de la police des renseignements de Bwakamabé est l'équivalent de Gosier d'Oiseau, le chef de la police coloniale dans *Une vie de boy*.

Ainsi dans *Une vie de boy* et *Le Pleurer-Rire*, on retrouve le retour, avec des protagonistes équivalents, à des époques apparemment différentes – la situation coloniale et la période postcoloniale – des mêmes événements, du même drame et des mêmes tragédies, des acteurs équivalents. *Une vie de boy* et *Le Pleurer-rire*, considérés en rapport avec le thème du boy, apparaissent comme deux œuvres jumelles, tant les ressemblances sont frappantes.

Transformations et mutations

Près de vingt-deux ans séparent la parution de *La légende de M'Pfumou ma Mazono* et *La vie et demie*. Le roman de Sony Labou Tansi apparaît en un sens comme la réécriture du roman de son aîné Jean Malonga ; ce qui apparaît comme une reconnaissance certaine de la qualité de cette première œuvre de cet auteur du Congo. *Le Pleurer-Rire* de son côté, paru vingt-deux ans plus tard, apparaît aussi dans une certaine mesure, à la lumière de l'analyse intertextuelle comme la réécriture de *Une vie de boy*. Avec la proclamation des indépendances, on pourrait penser que l'univers colonial où s'affrontaient des antagonistes représentés, comme dans *Une vie de boy*, par les colonisateurs et les colonisés (les indigènes), était clos. Mais *Le Pleurer-Rire*, en mettant en scène une situation sociale équivalente, montre que la post-colonie est une reproduction et une survivance du même univers de confrontation entre dominants et dominés mais avec des acteurs différents, tous des autochtones ; des Noirs parvenus au pouvoir à la place des Blancs contre le Peuple.

L'analyse intertextuelle nous fait dire que les auteurs respectifs de *La légende de M'Pfumou ma Mazono* et de *Une vie de boy* renaissent à travers ceux de la génération des indépendances et de la post-colonie. Mais si au travers de l'analyse intertextuelle *La légende de M'Pfumou ma Mazono* et *Une vie de*

boy apparaissent respectivement comme des préfigurations de *La vie et demie* et de *Le Pleurer-Rire*, le renouvellement et la force de l'écriture confèrent une dimension différente à ces œuvres postérieures.

Chez Sony Labou Tansi, la puissance de l'imaginaire, la profondeur et la force du mythe, l'élargissement de l'horizon, la transformation de la vision pour ébranler la réalité établie, donnent de l'envergure à l'œuvre et en font un chef-d'œuvre. *La vie et demie* est de loin d'une facture différente par rapport à *La légende de M'P'foumou ma Mazono*, notamment grâce à la forte dimension de l'imaginaire qui n'a rien de comparable avec l'écriture simple et réaliste de *La légende de M'P'foumou ma Mazono* et de la plupart des œuvres du répertoire africain. Elle apparaît comme une version plus élaborée et très émancipée de *La légende de M'P'foumou ma Mazono*.

Chez Henri Lopes, le roman, très élaboré tant du point de vue de l'écriture et du style que de la structure narrative, est une construction complexe et savante ; un chef-d'œuvre qui n'a rien à voir avec la composition et le style classique et réaliste d'*Une vie de boy*. *Le Pleurer-Rire* entretient aussi des rapports intertextuels avec d'autres textes.

Le Pleurer-Rire apparaît ainsi comme une œuvre « plurielle », voire polyphonique. À côté du narrateur, plusieurs voix se manifestent et interfèrent dans de permanentes ruptures de la linéarité narrative. On distingue des voix multiples et des tons multiples : voix du narrateur, voix de l'auteur, voix du peuple, voix de la presse, voix d'un lecteur extérieur à l'action qui a lu le manuscrit. On retrouve la prise de parole et les monologues de Bwakamabé, les commentaires du peuple, les papiers de la presse sous forme d'articles et d'émissions radiodiffusées ou télévisées par Aziz Soyinka. Le changement de narrateur consiste à donner la parole à Aziz Soyinka qui raconte les événements à la place de Maître.

L'intervention de la presse étrangère suite à la fuite de Haraka montre qu'un seul événement donne lieu à plusieurs récits par Maître, par Radio-trottoir, par des témoins. De longs récits sont assurés par Bwakamabé lui-même. Tous ces éléments font du *Pleurer-Rire* un mélange des genres, des registres et des tons. Des scènes politiques alternent avec des scènes d'amour, le rire avec les pleurs, le comique avec le tragique. En outre, *Le Pleurer-Rire* intègre une alternance complexe mais savante entre les scènes dans le passé et les scènes du présent.

À travers ces exemples portant sur l'intertextualité on peut dire qu'il existe bien des rapports et des constantes entre les œuvres des écrivains respectifs. Cependant des transformations majeures peuvent s'opérer. Malgré la présence des similitudes, de grandes mutations ont eu lieu et qui marquent le dynamisme et les évolutions du travail d'écriture, et qui signifient que rien ne reste figé et statique. ■