

## *L'A-Fric* de Jacques Fame Ndongo : une écriture de l'énigme et de l'abolition des genres

### Jacques Fame Ndongo's *L'A-Fric*: expressing a conundrum while doing away with genres

Marie-Rose Abomo-Maurin

Volume 43, numéro 1, hiver 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014061ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014061ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Abomo-Maurin, M.-R. (2012). *L'A-Fric* de Jacques Fame Ndongo : une écriture de l'énigme et de l'abolition des genres. *Études littéraires*, 43(1), 83-93.  
<https://doi.org/10.7202/1014061ar>

Résumé de l'article

Le texte littéraire est la concrétisation matérielle d'un système qu'il réalise. La « Modernité » s'impose comme rupture esthétique et comme intégration de ce texte dans le présent. *L'A-Fric* de Jacques Fame Ndongo peut se lire comme une rupture par sa nouvelle composition. Il s'y ménage un glissement des éléments romanesques, obligeant les genres dits traditionnels à perdre structure et délinéament. Du récit encadrant au récit encadré, la narration joue sur le transfert des propriétés animales aux individus. C'est dans ce jeu permanent de transgression, de fusion et d'hybridité que *L'A-Fric* instaure sa modernité.



# *L'A-Fric* de Jacques Fame Ndongo : une écriture de l'énigme et de l'abolition des genres<sup>1</sup>

MARIE-ROSE ABOMO-MAURIN

« Assignée à l'artiste comme une finalité en soi, voire comme un impératif catégorique, la "modernité" tient lieu de programme à toutes les "Avant-gardes"<sup>2</sup> ». Si telle est la définition de la Modernité, celle-ci s'inscrit dans la démarche de Baudelaire qui consiste à « trouver du nouveau ». Cette recherche du nouveau trouve un écho dans la réflexion de Jonathan Culler pour qui « toute œuvre littéraire est créée en référence et par opposition à un modèle spécifique fourni par d'autres œuvres de la tradition<sup>3</sup> ». Rien d'étonnant qu'« à n'importe quelle période de l'histoire de l'art, "l'évolution", comme l'observe Tynianov, [soit] régie par des conflits et des tensions surmontés<sup>4</sup> ». On peut ainsi dire que le texte littéraire moderne est une somme de tensions et une dynamique. Comment *L'A-Fric*<sup>5</sup> de Jacques Fame Ndongo dont l'intrigue se déroule dans la « République tropicale populaire démocratique fédérale de Bilik », sur un continent nommé l'A-Fric, porte-il cette somme de tensions et cette dynamique ?

Le texte s'ouvre sur fond de campagne électorale. Le parti de « son excellence Kulu Nyabibôtô Mefe'e Ebul de Souadjap alias Odimesosolo alias Sire Tortue », nouveau Président de la République de Bilik, vient de remporter les élections au détriment de celui de Beme Nyédja de Wo'akout, dont les partisans, regroupant tous les animaux que Kulu la Tortue a abusés dans les contes de la forêt, manifestent bruyamment leur mécontentement. Une altercation oppose les deux camps ; les tortues sont mises dans la prison de Mimbok.

L'instance narrative, qui s'exprime à la première personne, quitte furtivement son trou noir pour aller à la recherche de la nourriture pour les siens. C'est au cours de cette escapade qu'elle surprend le récit de deux intellectuels, Joseph et Émile :

---

1 Cet article, objet d'une communication présentée en octobre 2010, est un résumé des travaux qui ont abouti en septembre 2011 à la publication de l'ouvrage Jacques Fame Ndongo et la rénovation esthétique chez l'Harmattan.

2 Dominique Combe, « L'œuvre moderne », dans Patrick Berthier et Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire : Modernités XIX-XX<sup>e</sup> siècles*, 2006, t. 3, p. 433.

3 Jonathan Culler, « Littérarité », dans Marc Angenot et al. (dir.), *Théorie littéraire*, 1989, p. 37.

4 *Id.*

5 Jacques Fame Ndongo, *L'A-Fric*, Yaoundé, Presses universitaires de Yaoundé (PUY), 2008.

ils évoquent, entre autres, l'histoire d'un topographe, Aloÿs Essiane Obam, assassiné avec toute sa famille. Si l'histoire de ce personnage se déroule dans un registre réaliste — si réaliste qu'elle ressemble à un fait vécu —, l'énigme que développe l'auteur concerne avant tout cette A-Fric à l'orthographe singulière. Si l'histoire des humains se lit en parallèle de celle des animaux, les deux structures sociales, elles, s'intègrent au même récit. Peut-être que *L'A-Fric* n'est finalement qu'une fable dans laquelle les animaux jouent le rôle des hommes ? Ou alors il s'agit d'une histoire dans laquelle les hommes apparaissent moins habiles que les animaux ? Les genres, habituellement cloisonnés, s'interpénètrent. Cette brouille des frontières génériques touche également l'espace et le temps, tandis que les toponymes, issus des langues fang-boulou-beti, suggèrent l'incursion du lecteur dans un univers manichéen, dichotomique. En quoi donc l'écriture de *L'A-Fric* relève-t-elle de la modernité ?

Les éléments de réponse à cette question qui portent à la fois sur la notion de rupture, d'intégration et qui inscrivent le roman dans le présent de la « modernité » s'organisent en trois axes : il me semble tout d'abord nécessaire de mettre au jour l'énigme qui tisse la toile de fond de l'intrigue de *L'A-Fric*. C'est ensuite qu'il est intéressant d'analyser la manière dont se fait l'intégration de la culture pahouine au nouveau récit romanesque. Enfin, *L'A-Fric*, comme texte moderne, se fait un exemple de transgression et de fusion des genres traditionnels.

### **L'énigme comme intrigue : une nouvelle conception du roman**

Une énigme est généralement une chose à deviner d'après une définition ou une description faite en termes obscurs. Elle suppose ce qui est difficile à comprendre, à expliquer ou à connaître. Il y a donc à la racine de l'énigme une ambiguïté à relever et à résoudre. Comment dès lors comprendre le titre du roman ?

#### *Le sens d'un titre : L'A-Fric*

Dès la première de couverture du roman, le titre, *L'A-Fric*, attire l'attention du lecteur. En effet, il met en branle un jeu de mots dont le sens se confirme à la page 3. Cette autre page, dont le titre est « L'énigme des tortues silencieuses », pose une question : « L'Afrique est-elle un continent *à fric* ou *a-fric* ? » La « Réponse de la tortue », autre sous-titre de la même page, apparaît pour le moins sibylline : « Vous le saurez lorsque la tortue pourra se déplacer sans sa carapace et le pangolin sans ses écailles ». Or, on le sait, la tortue ne peut se séparer de sa carapace, pas plus que le pangolin de ses écailles. Comment comprendre donc cette énigme qui concerne l'Afrique, avec ou sans fric ?

L'ambiguïté discursive qui émane du genre, l'énigme, porteuse de tensions, transparait d'emblée dans le titre initial : la majuscule d'*A-Fric*<sup>6</sup> conduit en effet à la confusion entre « l'avoir », *à fric*, expression dans laquelle la préposition *à* confirme la possession : l'Afrique a du fric, et « le non-avoir », par l'emploi du privatif *a*, dans sa construction anté-positive, suivi du trait d'union qui le lie à *fric* ; non l'Afrique n'a pas de fric.

---

6 *L'A-Fric* se lira dans le texte *AF*.

Si, dans l'ensemble du roman, la notion de « fric » (sa possession et sa non-possession) couvre tout l'espace fictionnel, l'ambiguïté suggérée dès le titre — à laquelle recourt l'auteur —, n'a d'égale que sa volonté de mettre en évidence les discours contradictoires, mais empreints de réalisme, qui circulent sur les richesses de cette terre africaine. Celle-ci est tantôt un continent aux ressources inestimables, régulièrement exploitées par des puissances étrangères, autant que les élites au pouvoir ; elle est tantôt cette terre pauvre, sans argent que les ONG et autres organismes internationaux doivent aider.

La discussion des deux intellectuels, Joseph Liba et Émile Silo, que surprend la tortue, semble témoigner de cette vérité : l'Afrique est un continent aux ressources inestimables, dont « le sous-sol [est] scandaleusement riche [et] la forêt opulente, dense et féconde » (AF, p. 27). L'inégalité sociale est flagrante. L'un des personnages avoue : « Hier j'ai payé trois baignoires pour ma dernière villa. Il me faut aussi du marbre d'Italie pour la salle à manger, du cèdre du Liban pour le revêtement du sol du séjour, des carreaux d'Espagne pour les murs des salles d'eau » (AF, p. 47). La ville de Dibi reste la manifestation de cette Afrique ambiguë. Sa description en fait un lieu de rêve et d'opulence : « Verdoyante et vallonnée, la coquette ville de Dibi aux immeubles futuristes et aux larges avenues étale superbement, non sans une voluptueuse fatuité, son arrogance opulente » (AF, p. 46).

Mais c'est également cette « Afrique sans fric » qui subit les assauts de ces maux qui s'étalent sur tout le « 4<sup>e</sup> gîte, A-Fric cholérique ». La misère convoque ce style incantatoire qui couvre tout le gîte. En effet, fortement ancrée dans la tonalité lyrique, l'incantation forme une suite de formules proches de la chanson. Elle est cette poésie orale qui cherche à produire de l'effet sur le lecteur par la récitation de formules. Dans cette psalmodie où allitérations, assonances, jeux de mots, images, métaphores, comparaisons, antiphrases, oxymores alternent dans une ivresse qui frise la transe, l'ironie occupe une place de choix. Le style sombre des images n'a d'égal que la vision pessimiste et sceptique qui se dégage du texte :

Paludisme : Afrique pâle et ludique (elle danse, elle jouit, elle joue avec les moustiques à la musique agaçante et ravissante : ces minuscules insectes amoureux des marais nous ravissent allègrement santé et sang). Paludéenne, sidéenne et cholérique. La belle trilogie (AF, p. 27).

C'est alors que l'auteur cesse d'être l'homme qui raconte une histoire pour devenir le guérisseur dans l'exercice sacré de l'exorcisme, de la délivrance d'un continent, le continent éponyme. Mais souvent l'ironie se nourrit de jeux de mots, dans un système de polyptote, de mots de la famille qui en appellent d'autres en une chaîne infinie.

### *Louis Armstrong, la voix de l'au-delà*

Comment comprendre l'insertion de ce personnage dans une fiction où les tortues, réduites au silence, relaient l'histoire des hommes ? La surprise est d'autant plus significative que le texte, par moments, remplit le rôle de didascalie. Tel est par exemple ce passage qui, à l'intérieur de l'écrit, annonce : « changement de dimension planétaire, d'univers mental et de plan astral » (AF, p. 38). Dès lors, la

conversation qui s'instaure entre ce personnage et la nouvelle instance narrative amène à comprendre que le trompettiste est un non-Africain, c'est-à-dire Américain.

L'introduction de Louis Armstrong dans le texte donne l'occasion à l'auteur de s'interroger sur le devenir du continent africain : « qu'avez-vous prévu pour le troisième millénaire ? Serez-vous toujours à la remorque des autres ? » (*AF*, p. 39). L'Américain noir apparaît comme la mauvaise conscience qui vient rappeler les principes de base d'une civilisation : « il faut forger la matière et la pensée pour transformer le monde » (*AF*, p. 44), mission qu'il assigne aux vivants. Son évocation des maux qui minent le continent africain est une accusation des Africains, incapables de gérer leurs biens et de mieux construire leur continent. Sa présence établit le récit dans une dimension extra-terrestre, par la rencontre de ces grands Africains qui ont participé à l'Histoire de leur continent.

### *Énigme et fiction*

L'interpénétration de ces deux éléments apparaît de manière évidente dans toute l'œuvre. Tout d'abord, le refus de l'auteur d'évoquer les « chapitres » et les « parties », à l'instar de ce qui se fait habituellement, plonge le lecteur dans un autre univers que celui du roman. On peut se demander pourquoi « gîte » à la place de « chapitre » et pourquoi « Clairière » là où l'on devrait trouver « partie » ?

Le « gîte » est généralement le lieu où l'on trouve à se loger, un endroit où l'on peut coucher. Concernant les animaux, il s'agit du lieu où ils s'abritent. Les trente-deux gîtes qui composent le roman campent le décor. Quant à la clairière, il s'agit d'un espace dégarni d'arbres dans la forêt, dans un bois. Elle apparaît comme une trouée dans la forêt, lieu dans lequel s'ancre le récit. Cette nouvelle orientation de l'espace textuel romanesque agit comme la revendication d'une nouvelle conception du texte romanesque.

L'inscription dans la texture même du roman des éléments du contexte de l'intrigue, à savoir la forêt, des personnages-animaux et de l'histoire elle-même confirme cette nouvelle fonctionnalité.

### **Nouvelle forme d'intégration de la culture dans le récit romanesque**

L'implantation du roman dans la zone pahouine comprend tout d'abord la traduction de la langue maternelle de l'auteur, le boulou. On ne retiendra ici que les patronymes et les toponymes.

Il semble important de considérer le transfert, dans l'opération de traduction, des caractéristiques aux personnages dont le patronyme est animal. Trois cas sont, à ce titre, intéressants :

#### *Nyate Ngo'o Mboo Meja'ane*

Dans les langues qui constituent le groupe pahouin, Nyate, c'est le buffle. Tout le récit raconte les antagonismes, les rivalités, les velléités des Buffles, nouveaux habitants des villes contre les pauvres tortues d'Efufup. Dès les premières lignes du roman, la tortue narratrice fait allusion à son appétit : « un appétit de buffle féroce et flagellateur » (*AF*, p. 3). Aussi, sont établies les principales caractéristiques de ce fauve dont Nyate Ngo'o Mboo Meja'ane porte le nom. En effet, le buffle, plus

rustique, plus lourd et plus sauvage, est caractérisé par ses redoutables cornes et ses grandes oreilles. Grand herbivore vivant dans les marécages dont l'homme redoute les charges et la colère, cet animal reste néanmoins une proie prisée pour les carnivores. La volonté de l'auteur de présenter le nom pahouin, Nyate, suivi de sa traduction en français, Buffle, ne trompe pas sur les objectifs du texte ni sur la symbolique des noms. La connotation du nom est lourde de sens, autant que la caractérisation du personnage. Ces éléments qui suggèrent l'intervention et la subjectivité de l'auteur peuvent désormais faire craindre les conséquences d'une alliance entre le buffle et le léopard, habituellement ennemis héréditaires.

Nyate Ngo'o Mboo Meja'ane, le « délégué régional des finances de Dibi (la ville-ténèbres) » (AF, p. 15), est en effet un traître et un meurtrier qui porte, « dans sa valise, un poignard extrêmement tranchant. Il est venu spécialement pour assassiner Engongot, sous l'instigation d'Atek qui purge toujours sa peine » (AF, p. 233). Mais, l'homme fait preuve de patience là où l'animal manifeste sa brutalité. Le portrait de Nyate ne laisse aucun doute quant à sa personnalité ni à son projet. Plus que jamais, la collusion entre la personne qui porte le nom et l'animal est patente. Le rêve prémonitoire de la femme confirme cette collusion. Plus que jamais, également, le nom provoque le transfert des propriétés animales sur l'individu qui le porte, et ce, d'autant plus que « le buffle est un féroce mammifère véloce et atroce qui foudroie toutes les bêtes candides sur son passage. Sans raison » (AF, p. 248). La présence concomitante de « Nyate le Buffle », fonctionnaire d'État, et des Buffles enragés brouille les limites des genres.

### *Nko'o Ela*

Nko'o est le fils d'Ela, que le narrateur met sur la route d'Obam Essiane et de Kabeyen Minkô, alors qu'ils se rendent en ville, retrouver leur fils malade (AF, p. 88). Nom d'origine animale, *nkok*, qui signifie girafe, Nko'o présente, dans le texte de Jacques Fame Ndongo, tous les signes d'absence d'intelligence. L'animal, dont la tête est perchée sur un cou interminable, tandis que le tronc semble suspendu au terme de quatre pattes qui s'allongent à l'infini, paraît disproportionné et ses gestes pâtissent d'un défaut d'harmonie. Nko'o est le compagnon d'enfance et d'école d'Engongot. La petitesse de la tête de l'animal renvoie à l'incapacité du personnage de se souvenir de l'accueil de ses tuteurs. Ce monstre d'ingratitude « jette un coup d'œil furtif sur le vieux couple puis détourne son regard » (AF, p. 89). L'étroitesse de la tête montre par ailleurs l'inaptitude de l'individu aux études, « puisqu'il a été recalé à plusieurs reprises au CEPE et a été rapidement exclu du collègue privé où il fut inscrit, pour incapacité » (AF, 89). La mise en évidence de la transformation de « celui que ses camarades appelaient "Toto" à cause de sa médiocrité intellectuelle » (AF, 89) aurait pourtant fait preuve d'usurpation d'identité pour réussir dans la vie.

### *Zeh-Léopard*

Cet autre personnage occupe l'économie de l'œuvre d'une manière toute particulière, dans sa double entité : celle-ci est d'abord humaine, c'est-à-dire susceptible d'avoir un référent dans l'univers de l'auteur. Elle est ensuite animale, donc symbolique et métaphorique, puisque Zeh est également le Léopard. Cet animal

est un personnage-clé dans les contes de la forêt. Brutal et stupide, il compense sa médiocrité intellectuelle par la violence et la force. Les aventures avec son frère ennemi, la Tortue, sont évoquées dès les premières pages. L'intrigue qui est à lire, entre autres, comme un conte philosophique, repose sur ces antagonismes qui donnent du piquant au cycle de « La Tortue et le Léopard ». Il est un monstre d'ingratitude et du non respect de la parole donnée. Au « 5<sup>e</sup> Gîte », dont le sous-titre est « Fric, Buffles, Léopards et Tortues en folie », les léopards de Binyonyong coalisent avec les buffles, leurs principaux prédateurs, contre les tortues. Capables de tout, ils sont prêts à pactiser avec leurs ennemis et leurs proies d'antan pour faire élire leur président.

Sous la plume de Jacques Fame Ndongo, le transfert de caractérisation de l'animal à l'homme apparaît immédiat. Le nom du personnage Zeh apparaît au moment de la naissance d'Engongot. Sa voracité et le goût pour le sang de l'homme-animal répondent à sa caractérisation. Zeh est non seulement sorcier, mais également « homnivore », puisqu'il se nourrit de la carne et du sang humain. La dissimulation de la haine de l'homme-animal se manifeste dans le « 18<sup>e</sup> Gîte ». Le narrateur installe la relation dans une opposition et dans une dissimilitude qu'entérine la différence de lignées, contraste que n'atténue nullement la concession : « celui-ci appartient à une lignée différente de celle d'Engongot, bien que descendant du même ancêtre au niveau du clan Yemeyema » (AF, p. 126). Il suffit de peu pour que les antagonismes enfouis se réveillent et que la fureur naturelle du léopard éclate. L'abattage de cet arbre sec, dans la cacaoyère, devient le déclencheur d'une nouvelle situation de crise et le moment de vérité.

### ***L'A-Fric, texte moderne et hybridité dans la transgression et la fusion des genres traditionnels***

La spécificité de l'écriture de Jacques Fame Ndongo apparaît enfin à un autre niveau, dans cet enchâssement de récits qui brouille les limites des genres.

#### *L'A-Fric, une structure romanesque hybride*

La structure de L'A-fric apparaît aussi originale que le titre du roman lui-même. Celle-ci conduit à évoquer la *transformation narrative*<sup>7</sup>, établie par Tzvetan Todorov dans *Poétique de la prose*. Alors que la transformation narrative apparaît comme le passage en revue des travaux de Propp dans *Morphologie du conte*<sup>8</sup>, et de tant d'autres, celle qu'opère Jacques Fame Ndongo ne manque pas de surprendre. Deux récits s'imposent au lecteur : un récit encadrant, et un texte encadré.

7 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, choix, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, 1980, p. 117-132.

8 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Le récit encadrant<sup>9</sup>

Le récit traditionnel s'ouvre généralement sur un cadre spatio-temporel qui permet au lecteur, dans un pacte de lecture tacite avec l'auteur, de rentrer d'emblée dans le jeu des personnages et dans l'ambiance que confèrent l'espace et le temps. Ce que le schéma narratif nomme « étape initiale ». Rien ne se passe de la sorte dans le roman de Fame Ndongo où, sans avoir à décrire dans l'*incipit* le lieu et l'espace, on assiste à une accroche *in medias res* du discours du narrateur. En effet, l'instance narrative qui se désigne à la première personne se contente d'évoquer ses pratiques alimentaires.

Les personnages principaux ne sont pas présentés dans cette accroche initiale. L'ouverture du récit de Fame Ndongo par l'autoprésentation du personnage en focalisation interne pousse à s'interroger sur le sens du mot « roman » qui accompagne le titre, *L'A-Fric*. Une tortue qui parle, ce n'est plus tout à fait le roman, mais le conte. De plus, le cadre évoqué est celui de la forêt, de sa faune et de sa flore. Cette tortue vit dans un pays au nom significatif, Bilik, que les Pahouins traduisent par « site ou village abandonné », mais où survit d'une certaine manière la mémoire des hommes, par les vestiges, les traces d'une vie autrefois féconde, tumultueuse, les tombes de ceux qui sont devenus des ancêtres.

Dans ce récit encadrant, les noms des personnages, autant que ceux des lieux relèvent de la caractérisation. Ils sont donc, à ce titre, symboliques. Dans ce pays de Bilik, deux espaces s'affrontent, Efufup<sup>10</sup>, la représentation du Bien, où vivent les tortues, et Dibi<sup>11</sup>, que l'auteur lui-même qualifie de « cité ténébreuse et ensorcelée des Buffles enragés et des Tortues terrifiées » (*AF*, p. 19). Mais quand l'ambiance est celle des élections, avec tout ce que cela comporte de rivalité, cette entrée en matière qui se construit sur les six premiers « gîtes », prolonge un moment et conforte l'idée d'un conte. Et au moment où le lecteur se croit installé dans un récit d'animaux, voilà qu'on lui annonce qu'une nouvelle intrigue va se dérouler, avec des personnages humains, notification signifiée par la tortue, première instance narrative, qui se contente par la suite de relayer l'histoire entendue. Ce récit second apparaît alors comme une longue analepse, comme un récit enchâssé. Le conte reprend au « 30<sup>e</sup> gîte », après l'assassinat du personnage principal du récit enchâssé. Mais l'ambiance y est davantage celle d'une féerie.

La tortue a suivi, émue, ce récit épouvantable. Elle assiste maintenant à une scène surréaliste. Rêve-t-elle ? Est-elle éveillée ou endormie ? Son petit cerveau enfoui dans sa minuscule tête lovée à l'intérieur de la carapace qui protège son corps ne comprend pas ce qui lui arrive. Elle assiste à un dialogue irréel et fantastique (*AF*, p. 239).

---

9 Nous n'insisterons pas sur le récit encadré, qui reprend la structure d'un récit traditionnel en cinq étapes, avec un personnage principal, Engongot, ses adjuvants et ses opposants. Le récit, dès lors quasi linéaire jusqu'à l'assassinat, place les signes annonciateurs de la mauvaise nouvelle du « 8<sup>e</sup> gîte, L'épouvante », avant les « 9<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> gîtes » qui développent l'histoire du mariage des parents d'Engongot et la naissance exceptionnelle du personnage.

10 La lumière en français.

11 L'obscurité, le noir, ténèbres en français.



Ce n'est pas, en effet, la première fois que le récit de Fame Ndongo soumet au lecteur des éléments dignes du merveilleux. Si la discussion du « 5<sup>e</sup> gîte » (« Fric, Buffles, Léopards et Tortues en folie ») prend sa place dans l'économie du conte, il n'en va pas de même de l'intervention de Louis Armstrong au « 6<sup>e</sup> gîte » (« Louis L'Afriqué »). Le merveilleux et le fantastique s'invitent dans le roman et dynamisent le récit, créant au passage quelques incompréhensions et provoquant quelques heurts chez le lecteur peu habitué à cette abondance d'éléments transculturels dans un roman. Toutefois, on reconnaît ces personnages principaux de *L'A-Fric* qui sont également personnages de contes et de cycles de contes.

#### Kulu la Tortue (et les siens)

Le récit de Jacques Fame Ndongo s'ouvre sur un narrateur intradiégétique, une tortue, qui raconte son histoire et celle des siens, à la première personne, avant de céder la parole à un narrateur omniscient dont le récit commence à la « Deuxième clairière : Les larmes de la forêt ». La tortue se présente de la manière suivante : « Je ne suis qu'une pauvre tortue tapie dans un gîte fétide et hirsute » (*AF*, p. 3). Pour évoquer son grand appétit, cette petite tortue se compare pourtant à un « buffle féroce et flagellateur » (*AF*, p. 3), puis à « l'ogre hominoïde de la forêt d'Emomoto » (*AF*, p. 3). Cette tortue narratrice première du récit expose quelques-unes des pratiques alimentaires des tortues. Les démêlés entre les Tortues d'Efufup et les adversaires politiques dans l'intrigue de Fame Ndongo, mais également dans les contes, les entraînent à la prison de Mimbok<sup>12</sup>, « une grotte burlesque et cocasse » (*AF*, p. 44), d'où s'échappe la tortue narratrice pour aller chercher à manger aux autres. C'est au cours de cette sortie qu'elle surprend le récit second, qui place Engongot au centre de l'intrigue.

Le président Kulu, est quant à lui appelé « Son Excellence Kulu Nyabibôtô Mefe'e Ebul de Souadjap alias Odimesosolo alias Sire Tortue ». L'auteur donne lui-même la traduction de ce titre : « Tortue-Mère-Des-Voûtes-Célestes-Aux-Neuf-Sagesses-Du-Grand-Arbre-Moabi-Alias-Le-Génie-Omniscient-Alias-Sire-Tortue » (*AF*, p. 14). Kulu est dans le récit tantôt « Monsieur le Président de la République », tantôt « Son Excellence Kulu Nyabibôtô Mefe'e Ebul de Souadjap alias Odimesosolo, alias Sire Tortue ». Le texte rappelle ses démêlés avec Ze-le-Léopard.

#### Beme Nyédja

Personnage principal des contes du cycle du même nom, et principal opposant de Kulu, il apparaît pourtant peu dans l'intrigue. Ce sont davantage ses hommes qui agissent : il s'agit de Nyate-Le-Buffle, de Nko'o-La-Girafe et de Ze-le-Léopard. Séverin Cécile Abega lui consacre tout un recueil dont le titre est *Contes du Sud du Cameroun ; Beme et le fétiche de son père*<sup>13</sup>. Si *L'A-Fric* présente une structure de conte, avec son récit réaliste enchâssé, l'auteur n'hésite pas à introduire d'autres contes ou personnages des contes de la forêt dans son texte. Dès la première page,

12 On a ici une forme de redondance, étant donné que « prison » se dit *mimbok* chez les Pahouins

13 Voir Séverin Cécile Abega, *Contes du Sud du Cameroun ; Beme et le fétiche de son père*, 2002, p. 66.

l'instance narrative évoque « l'ogre humanoïde de la forêt d'Emomoto ». Créature immense, capable d'engloutir tout un royaume, tous ceux qui l'ont rencontrée ont terminé leur parcours dans son ventre, jusqu'au jour où un enfant lui a tailladé les intestins, enduisant chacune de ses blessures de sel et de piment. Le conte « L'homme et les enfants dans la forêt » (AF, p. 146) a pour morale de ne pas fréquenter les enfants, incapables de raisonner comme des adultes et aptes à provoquer des catastrophes. D'autres contes interviennent pour illustrer des prises de paroles et servir d'argument d'autorité dans les débats qui prennent place dans l'économie de l'intrigue. Mais le roman de Fame Ndongo ne comprend pas que ces contes.

### *Intégration des genres oraux*

S'il est facile de repérer le lieu de séparation du récit encadrant du récit encadré, l'insertion d'autres genres oraux intervient régulièrement dans cette dynamisation de l'écriture romanesque. Le style épique intervient à partir du moment où le narrateur premier cède la parole à une nouvelle instance narrative. La tortue cachée surprend la conversation entre Émile et Joseph. Émile raconte « l'histoire dantesque voire kafkaïenne de ce topographe » (AF, p. 51). C'est alors que dans cette fin de « gîte » s'installe la déclamation épique qui invite à assister à la performance du nouveau narrateur :

Oyez ce drame que la tortue a restitué à ses compères [...]. Trêve de supputations. Il est temps de suivre le récit rapporté par la tortue-messagère, de retour de sa quête nocturne des tendres champignons. [...] Oyez le récit qui a pour personnages ceux qui marchent sur deux pieds, se parfument et portent des robes ou des cravates. Et dire que parmi leurs plats préférés figure la tortue aux oignons (AF, p. 51-52).

Passage clamé dans style élevé, il intègre toutefois une tonalité satirico-ironique par l'attaque dirigée contre les humains. L'appel à la population que porte « Oyez », repris à deux reprises, fait appel au sens de l'ouïe, donc à l'écoute.

Le recours à la chantefable s'impose au moment où l'on convoie les tortues dans leur prison de Mimbok. En effet, « pour vaincre l'anxiété, un jeune homme à la voix rauque entonne le refrain de ses nuits d'enfance » (AF, p. 19). Dans son chant, cet homme évoque et invoque sa mère, absente ou morte dont la présence lui aurait sans doute épargné des déboires. La chantefable renforce l'aspect lyrique du texte, en même temps qu'elle alimente la nostalgie de l'enfance et le regret de la mère. On retrouve la thématique bien connue de l'orphelin dépourvu de tout et surtout de protection. Forme de déploration, la chantefable renoue avec l'élégie, puisqu'elle porte le regret et rend compte du vide, d'une absence, celle d'une mère protectrice.

Fortement ancrée dans la tonalité lyrique, l'incantation est une suite de formules rituelles chantées. Elle est cette poésie orale qui cherche à produire de l'effet sur le lecteur par la récitation de formules. Dans la psalmodie où allitérations, assonances, jeux de mots, images, métaphores, comparaisons, antiphrases, oxymores alternent dans une ivresse qui frise la transe, l'ironie occupe une place de choix. Le style

sombre des images n'a d'égal que la vision pessimiste et sceptique qui se dégage du texte :

Nuit grimaçante. Cimetière aux fantômes difformes. Crabes furieux. Hiboux hystériques et mystiques. Chimpanzé coléreux (comme l'Afrique ?). Buffles enragés. Hippopotames dévalués. Singes sidéens (Singes d'Afrique ? d'Amérique ? On dit d'Afrique. La Tortue suggère que l'on vérifie. Qui vérifiera ? Quand ?) (*AF*, p. 21).

Elles sont nombreuses ces pages dans lesquelles les mots et les lettres s'entrechoquent, produisent un bruit épouvantable et rappellent les maux qui minent l'Afrique. Le choc des mots et des lettres, autant que celui des syllabes qui se heurtent les unes contre les autres, comme dans toute incantation, procèdent de l'exorcisme. Il faut des incantations pour conjurer le mal africain. C'est alors que l'auteur cesse d'être celui qui raconte une histoire pour devenir le guérisseur dans l'exercice sacré de l'exorcisme, de la délivrance d'un continent, le continent éponyme.

De toutes ces richesses puisées à la littérature orale par l'auteur pour la confection de son roman, retenons le proverbe qui est une formule figée en métaphore. Il exprime une vérité d'expérience ou une vérité de bon sens, un conseil. Il apparaît souvent comme une énigme à décrypter. Il partage sa concision avec la maxime, l'adage, le dicton. Le texte de Fame Ndongo compte de très nombreux proverbes et dictons qui viennent étayer les propos des personnages. Certains relèvent de l'apologue, comme ce conseil de la grenouille à l'éléphant le jour où ce dernier a perdu son œil dans un ruisseau et que, dans son affolement, il a transformé le cours d'eau en une coulée de boue : « Si tu veux que l'eau de la rivière ne soit plus boueuse, il n'y a qu'un seul secret, reste calme » (*AF*, p. 110). Le parallèle entre la noix de kola et la vie qui se dessine dans cette conclusion de Sire Essiane Obam d'Efufup se présente comme une vérité générale à valeur universelle : « la vie est une noix de kola amère que nous mâchons et qui, inéluctablement, nous mâche » (*AF*, p. 248).

La modernité de l'écriture de Jacques Fame Ndongo apparaît non pas dans la thématique abordée, ni seulement à travers cette région pahouine de la forêt équatoriale qui devient l'un des actants de la diégèse, mais surtout dans la composition et la conception même de ce récit. Il semble par moments qu'on observe le sémioticien à l'œuvre, ce technicien de l'analyse des éléments descriptifs romanesques dans son acte d'écriture. La notion de genres disparaît parce qu'il y a d'abord un discours à développer. La culture, attachée à un lieu donné, est développée dans l'unique but de comprendre ce continent qui s'enfoncé davantage dans les paradoxes et de tenter de le ramener à la raison. La multiplication des dialogues, tantôt dramatiques, tantôt philosophiques, campe les récits dans un style digne d'un conte philosophique dans lequel Voltaire se reconnaîtrait aisément. Il semble enfin que la nouveauté de l'écriture tient davantage à la fusion des genres, du passé et du présent, afin de faire éclore un discours de vérité sur l'Afrique.

## Références

- ABEGA, Séverin Cécile, *Contes du Sud du Cameroun ; Beme et le fétiche de son père*, Paris, Karthala et UNESCO, 2002.
- COMBE, Dominique, « L'œuvre moderne », dans Patrick BERTHIER et Michel JARRETY (dir.), *Histoire de la France littéraire : Modernités XIX-XX<sup>e</sup> siècles*, 2006, t. 3, p. 433-443.
- CULLER, Jonathan, « Littérarité », dans Marc ANGENOT *et al.* (dir.), *Théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 31-43.
- FAME NDONGO, Jacques, *L'A-Fric*, Yaoundé, Presses universitaires de Yaoundé (PUY), 2008.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, choix, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Éditions du Seuil (Point / Essais), 1980.