

Quand l'écriture romanesque devient jeu

chez Mamadou Mahmoud N'dongo

Yao KOBENAN

Université Félix Houphouët-Boigny

Abidjan/Côte d'Ivoire

L'aventure du roman africain est faite d'innovations récurrentes marquées régulièrement par des formes esthétiques particulières. Lesquelles sont le fruit de l'ingéniosité des romanciers dont le désir est de faire du neuf. Du roman d'assimilation au roman décolonial en passant par le roman migrant, les romans postcoloniaux et postmodernes, un constat est clairement perçu : le besoin de rompre avec l'existant. Désormais, se présente au lecteur, un roman nouveau ; nouveau dans sa conception thématique-formelle. L'écriture semble ainsi libérée, adoptant des caractéristiques nouvelles qui déroutent le plus souvent. Les romanciers africains s'adonnent visiblement à d'autres terrains d'investigation allant jusqu'à essayer l'inconcevable. Écrire, pour le romancier, n'est donc plus qu'évasion, liberté et création individuelles. Les romans de Mamadou Mahmoud N'Dongo qui s'inscrivent dans cette logique, affichent une nouvelle posture dont le transgressif et le subversif font le postulat essentiel .

Mots-clés : *roman africain, formes esthétiques, liberté, transgressif, subversif.*

When Novel Writing Becomes Play at Mamadou Mahmoud N'dongo's

The adventure of the African novel is made up of recurring innovations marked regularly by particular aesthetic forms. Which are the fruit of the ingenuity of novelists whose desire is to make something new. From the assimilation novel to the decolonial novel, including the migrant novel, the postcolonial and postmodern novels, one observation is clearly perceived: the need to break away from the existing. From now on, a new novel presents itself to the reader; new in its thematic-formal conception. The writing thus seems liberated, adopting new characteristics which most often confuse. African novelists obviously devote themselves to other fields of investigation going as far as trying the inconceivable. Writing, for the novelist, is therefore nothing more than escape, freedom and individual creation. Mamadou Mahmoud N'Dongo's novels, which follow this logic, display a new posture in which the transgressive and the subversive are the essential postulate.

Keywords: *African Novel, Aesthetic Forms, Freedom, Transgressive, Subversive.*

Introduction

Le roman africain a connu plusieurs étapes avec chacune ses caractéristiques propres. Les époques coloniales ont vu naître des romans qui, pour la plupart, critiquaient avec véhémence les exactions et l'assujettissement dont étaient victimes les peuples noirs. Après le combat contre l'opresseur, vinrent les indépendances qui se pointèrent comme une lueur d'espoir pour les peuples noirs qui voyaient en l'occasion une délivrance, une réelle affirmation de soi. Cependant, ce rêve se dessinera plutôt comme un leurre en ce sens que l'on verra l'arrivée au pouvoir de dirigeants noirs dont la gestion du pouvoir est moins docile que celle de l'homme blanc. Aussi les écrivains pour qui cette attitude inexplicable était une trahison, ne manquaient-ils pas de traduire, à travers leurs plumes, les vicissitudes de ce mode de gestion. D'une manière générale, le postulat de toutes ces productions, aussi bien pendant la période coloniale que post coloniale reposait essentiellement sur la thématique. Par ailleurs, les romans répondaient plus ou

moins à une esthétique narrative rigoureuse qui passe par une unicité diégétique, avec une instance narrative à la fois monophone et dictatoriale ; le tout assorti d'une élégance langagière des plus classiques.

Progressivement, l'univers romanesque va enregistrer des romanciers dont les livres sont marqués et accentués par une rupture significative tant au niveau formel qu'au niveau thématique. Ces auteurs, non seulement vont rompre avec les règles rigides, mais pousseront plus loin encore l'innovation en affichant une certaine liberté, voire un libertinage déconcertant. Ainsi, loin de se confiner dans une posture quelconque, le roman africain, à l'image de la société, continue sa mue, sa marche progressive, de ruptures en innovations. Il est devenu protéiforme, incarnant en son sein divers matériaux hétérogènes inimaginables. Dorénavant, les romanciers africains franchissent véritablement le seuil de l'infranchissable, s'adonnent à toutes sortes d'interdits. Bref, ils s'octroient tous les droits dans leur intention de produire des œuvres atypiques, déconcertantes, *déconstructives*.

Mamadou Mahmoud N'Dongo s'inscrit justement dans cette logique. En effet, en parcourant minutieusement ses romans, l'attention est attirée par un certain nombre d'éléments qui affectent à sa création romanesque une posture à la fois transgressive et novatrice. C'est cette déritualisation de l'écriture dont il fait montre qui justifie cette contribution intitulée : Quand l'écriture romanesque devient jeu chez Mamadou Mahmoud N'Dongo.

Mon objectif est de montrer que Mamadou Mahmoud N'Dongo adopte une technique d'écriture qui frise le jeu. Une telle entreprise suscite les interrogations suivantes :

- Comment l'auteur construit-il ses récits ?
- Quelles particularités formelles apporte-t-il dans la conception de ses romans ?
- Dans quel sens les modifications formelles et stylistiques observées dans son écriture s'apparentent-elles au jeu ?

Mon hypothèse est que l'écriture en fragment de N'Dongo, qui semble se détacher de tout sérieux, converge avec d'autres spécificités pour former un ensemble homogène inscrivant sa création romanesque dans une posture à la fois singulière et novatrice. Cela m'amène d'abord à passer au scanner la forme compositionnelle des romans et ensuite à montrer les enjeux d'une telle technique d'écriture.

1. Une forme compositionnelle novatrice

Si l'histoire est l'ensemble des événements racontés, la narration reste l'acte réel ou fictif qui produit le discours. Histoire et narration sont donc deux composantes essentielles indissociables d'un récit. Dans le roman traditionnel africain, le récit respectait une charpente narrationnelle constituée d'une étape initiale, d'un déroulement fait de péripéties, et d'une situation finale. Cette organisation chronologique qui permettait de suivre la trame de l'histoire, de manière cohérente et graduelle, semble surannée chez N'Dongo. En effet, ses romans présentent un écosystème dans et sur lequel plusieurs possibles narratifs s'entreprennent si bien que l'écriture devient presque un jeu.

1.1. Jeu dans la diégèse

L'univers diégétique de *Bridge Road* affiche d'ores et déjà cette démarcation scripturale. L'œuvre renferme trois grandes parties qui constituent en même temps les trois

grandes histoires que sont : *L'histoire d'Elodie Laudet* ; *L'histoire d'Alan Norton* ; *L'histoire de Javier Montería*. Au sein de chacune d'elles, près d'une quinzaine d'autres, racontées par plusieurs narrateurs, se suspendent et se reprennent les unes à la suite des autres. Le grand univers diégétique se morcelle en donnant naissance à plusieurs micros diégèses qui s'embôitent de manière inopinée, avec régulièrement des retours sur soi. La **figure 1** (en annexes) le montre aisément.

Les micros récits narrés de manière discontinue donnent à la progression narrative, comme le dit Ghanou (2004 : p. 83), « *une impression de patchwork, de collage qui fait du texte un assemblage de (dé)bris autonomes qui simulent matériellement une homogénéité* ». Cette réplication, cet anachronisme incessant que l'on peut qualifier de technique du *ping-pong*, est une forme de narration *réfléchie* qui brise la linéarité légendaire de l'écriture romanesque.

El Hadj confirme cette configuration diégétique. En effet, ce livre commence par la fin d'un meurtre commis et relaté par El Hadj, le narrateur : « *Ainsi, tout en dépeçant le corps de mon meilleur ami, dans la baignoire de son appartement, je ne cessai de revenir sur certains épisodes de ma vie [...]* » (p. 7). Ensuite, aux p. 15-31, alors qu'il parle de la réalisation d'un film pornographique, El Hadj fait intervenir subitement l'histoire de Tété (p. 15-16). Aux p. 128-132, Tété prend à son tour la parole pour raconter l'histoire d'une jeune fille malienne victime de l'excision. À la fin du roman, El Hadj revient sur le meurtre en décrivant le début : « *Je frappai à sa porte, il me souriait quand il ouvrit [...] il allait prendre son arme quand il reçut la première balle [...]* » (p. 273). Dans l'espace diégétique d'*El Hadj*, les récits s'enchâssent, avec des dialogues par intermittence. Ce qui se lit à travers la **figure 2** (en annexes).

L'univers diégétique se démembre, se désagrège pour faire place à une forme de voie lactée dont les étoiles virevoltent tels des éléments indépendants mais qui, en réalité évoluent dans un ensemble plus ou moins homogène. Désormais, comme le dit NGanang (2011 : 497) : « *L'histoire est une maison de mille récits, une concession aux chambres nombreuses avec des cours, des corridors, des allées, des portes et des fenêtres ; un labyrinthe* ». Le roman n'est donc plus la narration d'un fait, d'un énoncé, mais une composition hybride, un ensemble de faits disparates qui donne lieu à une pluralité de voix narratives.

1.2. Jeu du je

S'il y a énoncé, c'est qu'il y a énonciation qui le produit. Aussi, si le récit est une forme de discours, c'est qu'il est proféré par quelqu'un qui laisse évidemment des traces plus ou moins perceptibles dans le texte. Dans les romans traditionnels africains, la parole était généralement confiée à un narrateur-dieu, instance suprême qui racontait l'histoire à la troisième personne. Mais aujourd'hui, avec les nouveaux romanciers, cette posture a énormément changé. C'est ce que souligne Zoh (2013 : 95) en ces termes :

« *Chez la plupart des romanciers africains de la nouvelle génération se révèle une volonté d'infléchir, de phagocyter, de saboter, de désorganiser le récit pour l'éloigner de la forme classique du roman. Ce travail de sape influe sur la narration qui cesse d'être une entreprise sérieuse pour devenir un jeu au cours duquel plusieurs voix narratives coexistent, se relaient et /ou s'affrontent dans un rapport dialogal ou conflictuel qui mutile le récit* ».

Ces propos traduisent clairement la volonté de cette nouvelle génération de romanciers africains de se délier de certaines chaînes imposées par le roman traditionnel. Au lieu d'une, ce sont plusieurs voix qui jouent de façon à se relayer les rôles de narrateur et de narrataire. Il s'installe ainsi un dédoublement des voix, une polyphonie dans l'énonciation qui entraîne une récurrence de dialogues entre les différents personnages.

Dans *Bridge Road*, la voix narrative se démultiplie pour s'incarner dans plusieurs personnages. Il est vrai que le narrateur principal s'affiche d'emblée comme le propriétaire du *je* ; ce qui se perçoit par : « *Je fouillais [...] Je me souvins* » (p. 13) ; « *J'opinais de la tête [...] J'aurais pu* » (p. 14). Cependant, il s'agit d'une sorte de relais dans la narration des événements car la parole lui échappera de temps en temps pour être entreprise par d'autres personnages comme André, à partir de la p. 25 : « *Je ne vous connais pas [...] Je vous offre à boire* ». Ensuite, aux p. 27-31, c'est au tour de Mme Popham d'en prendre les commandes : « *André, j'ai besoin d'un remontant* » (p. 27) ; « *Je le comprends* » (p. 30). En outre, Simon Harper : « *C'est en sortant de mon bus [...] Souvent je travaille le soir* » (p. 42) ; puis, Bonnie Porter : « *Je crois bien [...] Mon père m'avait [...] Ma mère n'aimait pas [...] Je me souviens* » (p. 46-53) ; et Anderson : « *Dix-neuf-ans que je m'assis à cette table [...] Ma première affaire, c'était une femme, Madame Edna Jakobson* » (p. 54-59).

El Hadj qui est un roman éponymique devait logiquement présenter un personnage principal, détenteur exclusif du *je* et qui tiendrait la narration de bout en bout. Toutefois, avec le morcellement de la diégèse, il s'observe une véritable alternance au niveau de la figure auctoriale. Cela résulte, en partie, de l'intrusion d'autres personnages qui interviennent en imprimant au récit une certaine discursivité. Ainsi Julia s'érigera-t-elle en narratrice lorsqu'elle interpelle celui qui était censé détenir le monopole de la parole : « *Écoute, El Hadj, je passe à autre chose* » (p. 115). Plus loin, aux p. 125-131, c'est au tour de Tété, un ami d'El Hadj, de se muer en narrateur pour raconter l'histoire de la jeune malienne qui, voulant se venger de ses parents pour l'avoir excisée, joue dans un film pornographique :

*« Je te jure, elle m'a demandé une copie pas du film mais de la scène... Je lui demande alors pourquoi il lui faut cette copie. Là, elle me regarde, elle me regarde vraiment et je vois qu'elle va pleurer... « Je lui demande, mais à qui tu comptes envoyer ça ?
– À ma mère »
Je lui dis : « Tu ne vas pas faire ça, tu fais ce que tu veux avec ton cul, c'est ta mère, elle a pas à le savoir. » Elle me dit : « Pas après ce qu'ils m'ont fait », et moi je dis : « Ils t'ont battue, violée, prostituée ! » J'essaye de comprendre, tu vois. Et là elle me crie dessus, elle me dit : « Elle m'a excisée ! »
– C'est quand même ta mère, je fais, c'est pas sa faute, c'est la tradition » ... El Hadj ! El Hadj, t'es là, tu dis plus rien ? »*

Ici, le jeu de passe-passe du *je* est triplement orchestré. En effet, Tété en est le détenteur quand il narre l'histoire de la jeune fille. Toutefois, n'ayant pas le pouvoir divinatoire, il donne la parole à cette dernière afin qu'elle extériorise ce qu'elle garde au plus profond d'elle-même. C'est une discursivité discursive qui présente un dialogisme à deux, voire à trois niveaux. Et dans cette forme de discours complexe que l'on pourrait appeler discours-écran, le narrateur premier se meurt, laissant champ libre au second puis au troisième. Cela est très bien démontré par la fin des propos de Tété qui interpelle El Hadj : « *El Hadj ! El Hadj, t'es là, tu dis plus rien ?* » À la p. 149, le *je* revient à Moussa Kouyaté, puis de la p. 210 à la p. 220, l'oncle de Thierno en devient le détenteur.

Ce qui précède montre qu'autant le tissu narratif est émietté et hétérogène, autant la figure auctoriale est instable. C'est un véritable tour de parole entre les personnages qui résulte de la discursivité patente intruse dans la narration. N'Dongo distribue la parole aux différents personnages afin de produire quelque chose d'objectif. Et comme le dit Adama (2014 : 8) :

« Si le roman polyphonique passe par le dialogue ou le dialogisme, c'est parce qu'il est impossible de saisir l'homme de l'intérieur, de le voir et de le comprendre en le transformant en objet d'une analyse impartiale, neutre, pas plus que par une fusion avec lui, en le "sentant". On ne peut l'approcher et le découvrir plus exactement le forcer à se découvrir seulement par un échange dialogique. De même, on ne peut décrire l'homme intérieur [...] que par la représentation de ses communications avec les autres ».

1.3. Jeu sur la page

Le roman est un tout. Cela suppose que dans sa conception, son auteur tient compte d'une certaine logique tant au niveau de la graphie, de la pagination qu'au niveau de la diégèse. Cette cohérence chère à l'écriture romanesque traditionnelle est ignorée par N'Dongo, au regard du morcellement outrancier de l'espace textuel de ses romans. En effet, l'occupation paginale de chacun d'eux est si déconfiturée que l'on se demande si l'auteur ne s'est pas adonné à un jeu banal. Déjà avec son tout premier roman, *Bridge Road*, l'auteur affiche une certaine distance d'avec la composition traditionnelle de l'espace textuel. Près de 150 pages sur les 167 que compte le roman ne sont noircies qu'au 1/3, voire au 1/4. L'écriture sur la page ne respecte aucune norme et pis, plusieurs d'entre elles ne sont pas numérotées. En outre, certaines répliques sont abrégées par des points de suspension. Ce qui laisse un goût d'inachevé à l'idée exprimée par le narrateur. Cette stratégie commande au lecteur la faculté de déduire la suite de l'idée de l'interlocuteur. Ainsi, au lieu d'un narrateur omniprésent, c'est le lecteur qui se doit d'être omniscient en ce sens qu'il doit pouvoir fouiller dans l'esprit du narrateur afin de compléter sa pensée.

Dans *La concordance des Temps*, dernier né des romans de N'Dongo, la composition paginale est plus que foudroyante. En effet, les pages 58, 65, 122, 126, 132, 133, 135, 137, 157, 201, 204, 241, 247, 248, 287, 289, 303, 310, 326, 351 et 360 ; soit 21 pages sont constituées d'une (01) seule ligne. En dehors de ces lignes en singleton, les pages 14, 46, 56, 59, 61, 68, 131, 136, 171, 194, 199, 236, 249, 253, 260, 302, 304, 308, 309, 311, 320, 324, 328, 348, 355, 348, 355, 358, 359 ; soit 28 pages sont constituées de deux lignes. Ensuite les pages 12, 18, 22, 24, 35, 37, 42, 49, 55, 60, 62, 87, 105, 111, 115, 116, 120, 111, 115, 116, 120, 129, 130, 134, 138, 172, 193, 196, 198, 203, 210, 215, 246, 255, 261, 263, 296, 301, 305, 312, 318, 335, 353 ; soit 39 pages renferment 03 lignes. En outre, les pages 15, 19, 27, 38, 53, 74, 84, 99, 104, 102, 119, 139, 140, 141, 145, 146, 189, 195, 205, 228, 256, 279, 288, 291, 299, 307, 325, 356 ; soit 21 pages comptent 04 lignes. Il est bon de souligner que le plus souvent, ces pages ne sont que des suites logiques d'une même idée.

La création romanesque de Mamadou Mahmoud N'Dongo s'inscrit dans une esthétique de décadence compositionnelle. Le nivellement dans son écriture s'affiche de manière frappante à travers les premiers éléments visuels relatifs à la typographie et à la pagination. Cette transcription textuelle sur la page se caractérise par une particularité incomparable si bien que l'on est tenté de se demander si l'auteur ne s'est pas adonné à

une simple manœuvre de distraction. En réalité, il s'agit d'un désordre, d'une cassure non seulement de l'espace narratif mais aussi de l'espace textuel. Cette écriture de déréglementation qui semble se détacher de tout sérieux, brise le sacerdoce de la linéarité pour s'affirmer comme une écriture en spirale, faite d'anachronismes et de bonds incessants et outranciers.

2. Les enjeux de l'écriture

Aucune œuvre littéraire ne naît ex-nihilo. Son auteur, certainement, l'inscrit dans une perspective bien définie qui répond à une problématique quelconque. En d'autres termes, ce que l'on pourrait appeler œuvre d'art n'est autre que la résultante de réflexions personnelles menées au regard de la société et des faits qui l'animent. Parler donc d'enjeux de l'écriture revient à parler de la portée de l'œuvre, à dévoiler l'objectif latent ou patent que veut atteindre son auteur. C'est aussi le lieu de montrer comment l'analyse de la forme peut servir à comprendre la valeur sémantique d'une œuvre de l'esprit.

2.1. Quand le mot vivifie l'action

Le mot traduit une idée, un fait, une action. Toutefois, la traduction de cette action ne peut se percevoir que mentalement en cela que la bienséance syntaxique impose un agencement logique des mots. Vouloir ressentir directement la manifestation de l'action qui découle du mot entraînerait corrélativement une remise en cause de certaines normes syntaxiques. En un mot, la force dégagée littéralement par le mot inclut généralement une entorse au niveau de la disposition organique du texte. Cependant, c'est à cette entreprise presque audacieuse que recourt N'Dongo qui parvient à transcrire textuellement les faits tels que ressentis dans la réalité. Ce faisant, il donne vie au mot en lui octroyant par ricochet une réelle valeur à la fois sémantique et organique. Ainsi, autant le morphème traduit l'exaltation corporelle, autant il sert à décrier les attitudes déshumanisantes des hommes ; comme c'est le cas dans *Les corps intermédiaires* :

« Les lois raciales, le port de l'étoile, la rafle, le train, elle revint plusieurs fois sur le train qui devait les mener à Auschwitz, le seau où on devait faire ses besoins devant les autres. Ce voyage dans la merde et la pisse quand le seau s'est renversé. L'arrivée à Auschwitz, la nudité des pères, des mères, la langue, le froid, les chiens, la sélection, le tatouage, le numéro qui efface une identité, vous n'avez plus de nom, vous n'avez plus de passé, vous êtes un chiffre, vous êtes une suite de chiffres, vous êtes des corps numérotés mis les uns derrière les autres, qu'on additionne survivant, mort qu'on appelle, on compte les coups, les jours, les corps au-dessus de vous, il y a une logique du chiffre, vous êtes des nombres, qu'on compte et recompte » (p. 170).

Auschwitz, cette ville de la Pologne, fut le plus grand camp d'extermination allemand qui fit 1, 5 millions de victimes entre 1940 et 1945. Cela traduit davantage la cruauté de certaines puissances impérialistes qui, au nom d'un principe subjectif de pureté de race, exterminent d'autres peuples considérés comme impurs, voire nuisibles. La transcription d'une telle horreur demande une écriture ordurière. Aussi fallait-il, pour l'auteur, se délier de certaines règles syntaxiques pour mieux traduire le caractère abominable de l'acte.

Ainsi, la seconde moitié de ce texte qui est mise en évidence, comporte quatorze (14) propositions indépendantes juxtaposées. Cette construction moins académique se justifie par le fait que pour l'écrivain, décrire l'odieux c'est en même temps le décrier. Par l'usage de cette écriture choquante, il appelle à une prise de conscience collective en vue

de construire une société meilleure. Au regard de ce qui précède, l'on est en droit d'affirmer que l'écriture de N'Dongo incarne une véritable touche novatrice.

2.2. Une écriture du renouvellement

Le jeu auquel se prête Mamadou Mahmoud N'Dongo, et qui semble une réelle désinvolture, est une esthétique du fragment qui traduit la volonté du romancier d'inscrire l'œuvre romanesque dans une perspective de *recréation* et de renouvellement dans l'art d'écrire le roman. Son écriture est faite de plusieurs formes :

D'abord, la typographie déconcertante, l'investissement surprenant des pages qui émane de sa pure volonté créatrice, répond à une logique. En effet, selon N'Da (2010 : 63) :

« [...] La représentation formelle du texte, les effets typographiques et la différenciation graphique n'ont pas simplement un rôle décoratif, ils sont très importants, car ils apportent une dimension supplémentaire au texte par leur fonction à la fois phatique et esthétique : ils participent à la lisibilité et à la poéticité du texte romanesque ».

Ensuite, il se perçoit un caractère hétéroclite des livres à travers la pluralité des voix narratives, la multiplicité des tons dans les récits. En toute évidence, à travers cette pluralité des voix, N'Dongo fait découvrir la vérité par le dialogue, la forme extérieure d'une conversation relatée et étoffée par le récit. Cette quête de la vérité, à partir d'un échange dialogique ou dialogué s'oppose au monologisme officiel. Selon Bakhtine (1970 : 15), « elle procède par anachorèse c'est-à-dire les moyens de faire naître, de provoquer le discours de l'interlocuteur, de l'obliger à exprimer son opinion et de le pousser jusqu'à ses limites ».

Des romans comme *El Hadj* ou encore *Les corps intermédiaires* font effectivement le deuil du monologisme. Ce qui inclut dans les différents récits toutes les formes de discours, du familier au recherché en passant par le courant, le vulgaire. C'est une écriture de la vie, une écriture à la fois *nonchalante* et fertile qui n'exclut rien. Elle est conçue telle une simple causerie entre les différents personnages qui traduisent de manière crue, leurs aspirations, leurs sentiments, leurs meurtrissures.

Par ailleurs, avec les livres de N'Dongo, c'est manifestement le deuil d'un mimétisme qui embrigadait l'écriture romanesque dans un suivisme creux et stérile. En se déliant ainsi des chaînes d'une écriture romanesque traditionnelle, et en transcendant souvent ce qui constitue aujourd'hui la rupture, N'Dongo octroie à ses romans des caractéristiques innovantes qui leur confèrent une singularité, une originalité. Cette volonté d'innover, cette tendance à rechercher l'inédit chez cet auteur est soulignée par Pirou (2007 : 55) :

« Le succès de l'œuvre mosaïque de N'Dongo réside avant tout dans sa liberté de plume, qui échappe au carcan de la nouvelle ou du roman traditionnel [...]. L'auteur compose ses livres tels des patchworks entrelaçant une multitude de lambeaux issues à la fois du plus profond de son imagination et de sa mémoire ».

Si renouveler est synonyme d'affranchissement et de dépassement de l'existant, il est normal, voire légitime de souligner qu'effectivement l'écriture de N'Dongo s'inscrit dans une véritable logique du renouvellement. En effet, la révolution apportée dans la

conception des schémas narratifs, ainsi que la convocation de certains éléments atypiques est la preuve manifeste de la consécration d'un divorce d'avec la bienséance scripturale romanesque d'antan.

Aussi vu le chavirement esthétique observé dans ses œuvres, et qui se fond dans de nouvelles considérations esthétiques bouleversantes et parricides, l'on est-il en droit de soutenir que N'Dongo est du registre de cette nouvelle génération de romanciers dont les textes sont véritablement polymorphes. Avec lui, l'écriture n'a pas besoin de limite, encore moins de voile pour peindre un monde plein de tares, de maladroites et de sordidités. De toute évidence, l'existence n'étant pas rectiligne, l'écriture ne saurait qu'être faite de bonds, de discontinuités ; en un mot du fragmentaire.

Conclusion

L'écriture romanesque de Mamadou Mahmoud N'Dongo frise véritablement le jeu. Jeu sur la page, jeu dans la diégèse, jeu dans la voix. Au regard de la forme compositionnelle singulière de ses romans, l'on pourrait être tenté de dire, a priori, que cette écriture tire son fondement d'un exercice ludique qui ne répondrait à aucune entreprise sérieuse. Ainsi, cette technique scripturale qui serait dépourvue de tout sérieux aurait consisté, pour l'écrivain, à appliquer de simples figures géométriques sur la page. Pourtant, à observer avec minutie, l'on se rend compte que ces figures, aussi morcelées que désordonnées, s'associent à la pluralité d'histoires pour constituer une écriture dont le postulat essentiel repose sur l'hétérogénéité.

En substance, cette *laidetur* cache donc une véritable esthétique du *désordre* dont la visée est de traduire, de manière concrète, la réalité. N'Dongo désacralise ainsi l'écriture romanesque pour la rendre moins contraignante et plus accessible. Il revient au lecteur de demeurer moins distrait afin de pouvoir dévoiler ce qui se cache derrière ces pages qui, pour la plupart, ne sont même pas foliotées. C'est le lieu de souligner qu'autant l'existence humaine, véritable mystère, affiche une facette dérisoire et même nauséabonde, autant l'écriture de Mamadou Mahmoud N'Dongo qui présente un caractère ludique, voire ordurier, voile une vraie dynamique, une beauté. En tout état de cause, pour mieux traduire les faits de la société, le romancier doit adapter sa plume aux mutations récurrentes de celle-ci. De là découle la fonction sociale de l'écriture.

Références bibliographiques

- ADAMA C. (2014), *Mikhaïl Bakhtine : penseur de la littérature moderne*, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan.
- BAKHTINE M. (1970), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- GBANOU K.-S. (2004), « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Revue Tangente*, n° 75, p. 77-88.
- N'DA P. (2010), « Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice : l'exemple de Maurice Bandaman », *Enquête*, n° 23, p. 48-66.
- N'DONGO M.-M. (2006), *Bridge Road*, Paris, Le Serpent à plumes.
–, (2008), *El Hadj*, Paris, Le Serpent à plumes.
–, (2014), *Les corps intermédiaires*, Paris, Gallimard.
–, (2018), *La concordance des Temps*, Paris, Le Serpent à plumes.
- NGANANG P. (2011), *Mont plaisant*, Paris, Édition Philippe Rey.
- ZOH S. (2013), « Je(u) double, je(u) duel : les jeux du je dans quatre romans de Calixthe Beyala », *l'Harmattan*, p. 95-110.

Annexes

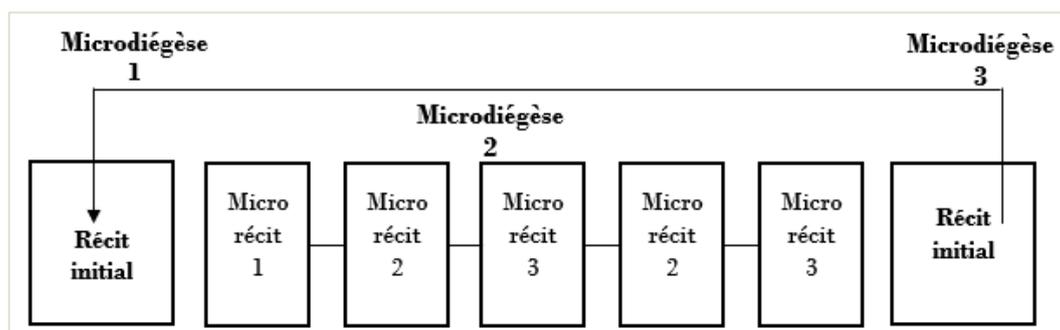


Figure 1 : Morcellement du « grand univers diégétique » en micros diégèses

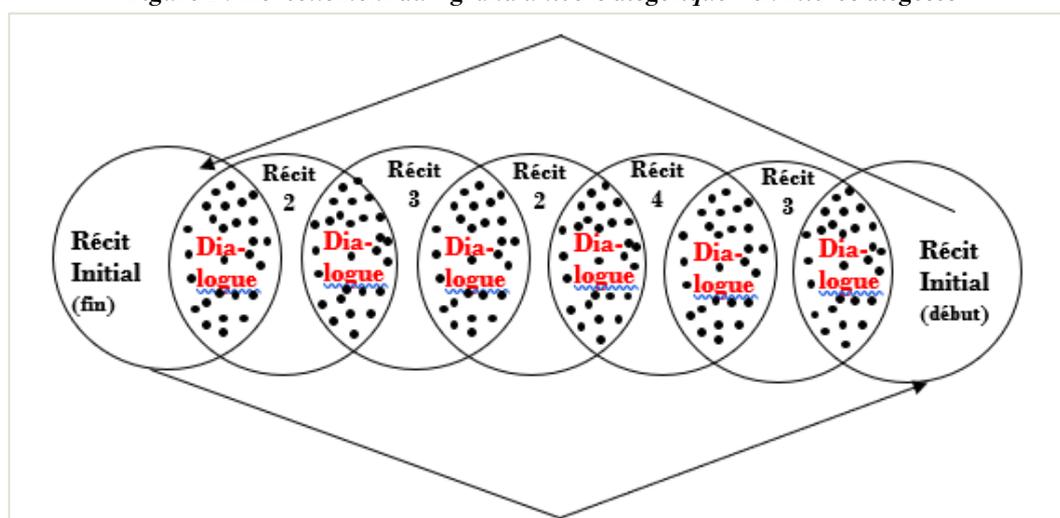


Figure 2 : Démembrement de l'univers diégétique

Pour citer cet article

Yao KOBENAN, « Quand l'écriture romanesque devient jeu chez Mamadou Mahmoud N'dongo », *Paradigmes* 2019/7, p. 185-193.