

Études littéraires africaines

Le manifeste aristocratique de Nimrod

Daniel Delas



Numéro 29, 2010

Manifestes et magistères

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027498ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027498ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Delas, D. (2010). Le manifeste aristocratique de Nimrod. *Études littéraires africaines*, (29), 69–73. <https://doi.org/10.7202/1027498ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

LE MANIFESTE ARISTOCRATIQUE DE NIMROD

La Nouvelle Chose française de Nimrod¹ n'est pas vraiment un essai comme il est indiqué sur la couverture du livre, mais un ensemble d'articles écrits entre 2003 et 2007 et réunis pour former un accompagnement au texte manifestaire initial², lequel n'est autre que la contribution donnée par l'écrivain au printemps 2007 au recueil *Pour une littérature-monde*³, l'auteur ajoutant, dans une notice bibliographique, que ladite contribution résulte de la refonte de deux articles antérieurs⁴. De surcroît, Nimrod y ajoute (p. 5) en épigraphe une citation hiératique de Maurice Maeterlinck : « La parole est du temps, le silence de l'éternité », un « Prière d'insérer », *Commerce de l'imagination I*, qui annonce que le présent volume inaugure une série destinée à « faire sonner la transparence au cœur des choses » (p. 7), et enfin une seconde épigraphe en forme de méditation philosophique sur la portée d'un manifeste :

À quoi bon. La vraie présence, soutiennent les chrétiens, est l'épiphanie. Qu'avons-nous reçu des morts, qui soit digne de transmission ? Pour quelle sorte de vivants écrivons-nous ? Quelle sorte de commerce ? (p. 9).

La mise en place de cet appareil paratextuel sophistiqué laisse deviner la démarche complexe d'un écrivain désireux de participer aux combats littéraires de son temps, mais aussi de s'élever au-dessus des contingences historiques pour les considérer de haut et de loin. Ce qui s'accorde bien avec le thème constant qui parcourt les trois grands chapitres du livre, celui de la solitude aristocratique de l'écrivain, prince exilé – « L'exil est devenu ma

¹ Nimrod, *La Nouvelle Chose française. Essai*. Arles : Actes Sud, 2008, 128 p. La page de titre donne à lire : *La Nouvelle Chose française. Commerce de l'imagination. I. Essais*.

² Dont le titre complet est : « "La Nouvelle Chose française". Pour une littérature décolonisée ».

³ Le Bris (M.) et Rouaud (J.), dir., *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, coll. NRF, 2007, 342 p.

⁴ « Il est temps de considérer le français comme une langue africaine », dans *Agotem*, n°1, Obsidiane, 2003, p. 81-93 ; et une communication faite à Madrid en mai 2006.

demeure » (p. 115) –, membre d'une « caste de lettrés » (p. 120), qui écrit « pour un lectorat national à venir » (p. 22) et loin des réalités d'un pays avec lequel il n'entretient qu'une relation difficile – « la relation que j'entretiens avec mon pays est pour le moins désastreuse » (p. 65) –, mais commerçant dans la ferveur avec les grands écrivains français.

Reprenons depuis le début. Nimrod fait d'abord remarquer que l'écrivain africain francophone ne fait que poursuivre la tradition occidentale européenne et ne devrait donc pas se croire voué à produire « une littérature exotique destinée aux Européens et à lui-même, ce qui revient à vouer à la nostalgie une Afrique qui a disparu depuis longtemps » (p. 17). Il doit se pénétrer de l'idée qu'il écrit « comme tout le monde » (p. 19), sans plus se préoccuper de la vieille tradition orale : « Non, je ne suis pas le littérateur africain qui divertit les Européens par le récit d'une vie innocente » (p. 18). En français, certes, puisque « la littérature africaine de langue française est née en France » (p. 21) et qu'il n'existe toujours pas de lectorat national africain. En français, donc, avec le souci « d'inventer une nouvelle langue » (p. 25), voire en inventant sa langue.

Bien vite, toutefois, Nimrod se heurte au massif Kourouma qui lui pose problème. Kourouma a inventé une langue originale à partir d'un mixte du français et du malinké en pliant le français à la syntaxe de sa langue maternelle, et il a réussi, en mêlant deux imaginaires, à faire rire et à charmer son lecteur, Nimrod lui en donne acte. Mais sa réussite est porteuse d'ambiguïté – « Peut-être la réussite en littérature ne dépend-elle que d'une bonne dose de roublardise » (p. 26) – en laissant croire qu'il a réussi à être africain et français alors qu'en réalité « cette littérature africaine doit tout à la littérature française » (p. 27). Nimrod n'en a pas fini avec Kourouma et va encore y revenir. Gardons donc pour plus tard le chapitre qui suit le manifeste *La Nouvelle Chose française* et qui est intitulé « Comment peut-on être francophone » (nous y reviendrons en évoquant le dernier chapitre, « Exil, aristocratie & Cie »), et poursuivons l'analyse de plus en plus critique de Kourouma et consorts dans le chapitre « Brève histoire de la jeune littérature française africaine d'expression française », le plus long du livre (p. 51-114).

La première botte, comme on dit dans les salles d'escrime, est portée dans une section qui est intitulée, en écho à Giraudoux, « La guerre de la langue n'aura pas lieu » et qui démarre sur Céline, un autre écrivain qui gêne Nimrod et dont se revendiquent les écrivains africains kouroumiens. Nimrod tente de départager le bon grain de l'ivraie chez Céline, exprimant d'abord des réserves sur l'écriture émotive célinienne et sur la force du ressentiment déjà présente dans *Le Voyage au bout de la nuit*, puis faisant l'éloge de sa maîtrise du style, maîtrise qu'il attribue à sa maîtrise de la métrique ; une métrique « fondée sur un multiple ou un diviseur de trois : 6, 9, 12 et, quelquefois, 13. L'impair, voilà l'astuce ! La métrique, donc, gouverne les subtils rouages du vaisseau amiral » (p. 58)⁵. Ce travail métrique de Céline le distingue de Kourouma, référence incontournable, certes, mais à propos duquel on se trompe en pensant qu'il écrit une littérature populaire et que son entreprise de déconstruction du français académique est faite au nom de tous les écrivains africains. Pas du tout. Birahima, le héros d'*Allah n'est pas obligé*, en utilisant le petit-nègre inventé à l'époque coloniale, veut en vérité signifier qu'« il n'existe pas d'écrivain nègre » (p. 60), pas plus que d'écrivain africain. « Ce qu'on appelle "littérature africaine" est en passe de montrer que les écrivains, dans nos sociétés sont des individus » (p. 68). Il en découle que si Kourouma « reste la référence incontournable » (p. 68), « les écrivains de [s]a génération refusent – un refus diffus, implicite, impensé – le modèle kouroumien » (p. 68). Ceux qui, pourtant, sous la pression du public, s'inspirent de sa veine sont des moutons qui oublient d'être libres.

Commence alors un jubilatoire jeu de massacre qui égratigne Sami Tchak, Gaston-Paul Effa, Kossi Efoui, pour cibler principalement la polémique sur Alain Mabanckou, « le romancier ignorant » (p. 78-93). « Sapeur » virtuose, « maître crâneur » (p. 79), « nobliau des masses » (p. 80), Mabanckou veut être admiré car « il a besoin du nombre, celui des admirateurs. La vérité congolaise est populaire,

⁵ On n'entrera pas ici dans un débat scientifique ; contentons-nous de faire remarquer que cette analyse, en termes d'une métrique sous-jacente qui « poétiserait » la prose, ne tient pas compte des travaux modernes sur le rythme (voir Meschonnic (H.), *Critique du rythme*. Lagrasse : Verdier, 1982).

comme le fut feu la République populaire du Congo » (p. 79). Refusant, bien qu'il soit devenu universitaire, les joies qu'apporte le commerce avec les grands écrivains comme Hemingway, Mabanckou se lance dans *Verre cassé*, avec une jubilation de potache pratiquant le « dérapage contrôlé » (p. 83), dans un jeu énumératif iconoclaste : « Alain Mabanckou donne à lire un manifeste littéraire dont l'enjeu est le jeu, un jeu amoureux et humoristique, un jeu défendu et illustré avec des moyens stylistiques sans précédents » (p. 86), écrivant ainsi « les états généraux de l'humanité » (p. 87). Sur le moment on rit, certes, mais ensuite on est pris d'un doute : y a-t-il bien de quoi rire dans « une métrique et une prosodie qui restituent fidèlement le débit haché des alcooliques » (p. 88), dans cette écriture « chemin de fer » (p. 91) ? Est-ce, comme Mabanckou veut nous le faire croire, « l'écriture de la vie » (p. 91) ? Est-ce la véritable oralité ? Non, trop c'est trop ! répond Nimrod, « rien n'y semble naturel, quand bien même on serait dans le comble du naturel » (p. 91) ; et il conclut par une étrange formule : « c'est du Wagner, mais qui débloque » (p. 92).

Au fond, ce qui manque à Mabanckou, c'est l'esprit critique et un minimum de savoir, deux choses dont Nimrod fait l'éloge dans le chapitre « La guerre de la langue n'aura pas lieu » et dans le dernier fragment de ces essais, « Exil, aristocratie et Cie ». Le premier est un véritable cours pratique d'analyse stylistique (ou poétique, mais le mot n'est pas utilisé), se proposant de montrer que le style invente une langue pour inventer un monde. Sans faire état de connaissances théoriques ni utiliser les concepts proposés par les poéticiens contemporains (Henri Meschonnic en particulier) comme langue / langage / discours, confondant sans cesse rythme et mètre, imiter et transcrire, Nimrod reproche pourtant à Kourouma et à Mabanckou d'écrire sans penser ce qu'ils écrivent : « Sorti du laboratoire romanesque, il [Kourouma] ne sait plus que bafouiller » (p. 56) ; « Il [Mabanckou] se fait conseiller des livres à lire mais il se garde bien d'en ouvrir un seul » (p. 80)). Ni l'un ni l'autre ne pratiquent ce commerce critique qui est, pour Nimrod, l'indispensable préalable : « Lire les autres, c'est être disponible à la création » (p. 99). Et de citer Claudel, Saint-John Perse, Senghor, Breton, Valéry, Leiris ou Gracq. Même les écrivains africains qui sont passés par l'Université (Kangni Alem,

Abdourahman Waberi, Kossi Efoui, Boubacar Boris Diop, Tahar Bekri) « goûtent peu à la critique » (p. 99), ce qui est dommage car « nous sommes condamnés à être des critiques » (p. 101).

Ayant ainsi dit leur fait aux écrivains qui se croient africains, il ne reste plus à Nimrod qu'à remonter dans sa tour d'ivoire pour s'y délecter de la lecture du début du roman d'Eugène Fromentin, *Dominique* : « J'aime cette langue qui creuse en elle-même – et au clair d'elle-même – comme pour s'émanciper de toute assise, même sociale » (p. 119). « Prince des nuées / Exilé sur le sol au milieu des huées » (Baudelaire), Nimrod s'y installe, en aristocrate incompris voire en « homme à abattre » (p. 121), en compagnie de « Louis Antoine de Saint-Just, Maximilien de Robespierre, Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet » (p. 121), ces aristocrates des Lumières qui furent aussi des révolutionnaires...

Ceci, en attendant des temps meilleurs. Au-delà des propos polémiques dont chacun jugera, le manifeste de Nimrod pose un problème essentiel : la littérature produite par les écrivains d'origine africaine mérite-t-elle d'être distinguée en tant que telle ? Autrement dit, est-elle vraiment africaine ?

■ Daniel DELAS